المسرح

مجلة فنية ادبية
ثقافية شهرية جامعة



المسرح

مجلة أدبية شهرية

صاحب الامتياز والمحرر المسئول

يحيى عبد ربه

رام الله ــ ت ٣٠٦٩ ص . ب ٢٦

الاشتراك السنوى ٦٠ ل . ل .

المحررون

ابراهيم جبيل

محمد انيس محمود

العدد الثالــث

السنة الثانية

السعر : ٥ ليرات

مطبعة الناصر

القدس ــ شارع الحريرى
تلفون ــ ٢٨٩١٧٥

كلمة التحرير

تعود « المسرح » بعد فترة غياب ليست ببسيطة لتلتقى بقرائها من جديد وفى ثوب جديد ، ليكملوا معا المسيرة الطويلة فى درب السمو الروحي والمشاعر الانسانية النبيلة ، وقد عز على « المسرح » ان تطول فترة الفراق هذه ، فراق اليم له اسبابه وظروفه ، وان كانت هــذه الاسباب والظروف فوق طاقتنا جميعا ، فمنها ما هو فنى متعلق بالخط الالتزامي المتخصص الذى انتهجته « المسرح » وحاولت جهدها كــى تسير عليه وتعود القراء بالتالى عليه ، الا ان جدة هذا اللون من الفنون فى بلدنا وضعف الوعي المسرحي لدى الجمهور جعلا من غير المكــن تخصيص مجلة لهذا اللون من الفن وحده ، وهو الهدف الذى اختطته « المسرح » منذ العدد الاول لصدورها ، ومع اصرار الجمهور على تنويع وتلوين الفنون التى تحويها هذه المجلة كان لا بد من تلبية رغبــات الجمهور لاننا لا نكتب الا له ولا نعيش الا به ولا هدف لنا الا تقديم مــا يروق لــه .

من هذا المنطلق كان لا بد لنا من ادخال بعض الالوان الفنية الى مجلتنا هذه ، الوان تتناول الشعر والموسيقى والفلكلور الشعبى وغيره من الفنون المتواجدة فى ساحتنا الفلسطينية ، رغبة منا فى تحقيق مطلب الجمهور وامتاعه فيما يقرا بالاضافة الى الفن الاصيل الذى اعتمدتــه « المسرح » اساسا لقيامها وصدورها الا وهو الفن المسرحى .

ومن اسباب الفراق الاليم هذه ما هو ثقافى قوامه ازمة الاطلاع والقراءة لدى جمهورنا العربى عامة ، ازمة تتمثل فى اهمال الغــذاء الروحي والفكرى والتركيز على الغذاء الجسمى المادى ، فمعروف اصلا ان الانسان جسم وروح وان كلا من هذين القسمين المكملين احدهما للاخر يحتاج الى الغذاء كي تسير الحياة بهما ، فكما ان الانسان بحاجة الطعام والشراب كى يستطيع الحركة والمشاركة فكذلك الروح والفكر ، فهما من باب اولى بحاجة ماسة الى الغذاء كي يستطيعا توجيه هــذا الجسم الانسانى وتهيئة كل اسباب النجاح والراحة له فى حياته ، فهما الموجه والمتحكم فى الجسم الانسانى ، فكان لا بد من العناية الفائقــة بهما وامدادهما بكل ما يحتاجانه من الثقافة والمعرفة ويتم ذلك بسعة الاطلاع والمشاركة الثقافية الفكرية .

ولئن كان هناك بعض التقصير فى هذا المجال فى الماضى من جميع الاطراف دون استثناء فان لنا كبير الامل فى سرعة التغلب على هــذه الظاهرة التى ما لازمت شعبا الا وقضت عليه وجعلته يعيش ظروف الجهل بكل ما فيها من مآسى وآلام .

فمن على صفحات هذه المجلة نجدد العهد والدعوة لكل المشتغلين بالمسرح والفن والادب عهدا على المضى فى الطريق الذى بداناه ودعوة لهم جميعا ليمدوا ايديهم لــ « المسرح » التى ترحب بكل هذه الايدى وهذه الاقلام التى ترغب فى المساهمة ولو جزئيا فى انجاح هذا الهدف الذى نذرنا جميعا انفسنا من اجل الوصول اليه ، اذ ان فى تحقيقه راحــة وسعادة لنا جميعا .

واللــه الموفق

« المحرر »

في هذا العدد

استطلاع خاص عن :

المعرض الثاني للفنانين الفلسطينيين

*** الفن اصدق وسيلة للتعبير عن مـا يجيش فى نفس صاحبه، والفنان انسان يرى ما لا يراه الناس ويحاول جهده نقل هذه الصورة الخفية الي غيره من المحرومين منها ويتخذ هذا النقل الوانا متعددة وصورا شتى فمنهم من ينقلها بالكلمة شعرا فى حين يعزفها الاخر لحنا اما الثالث فقد يصورها بريشته التى يتحرك بها قلبه على سطح ممتد أمامه محاولا ان تكون اقرب الى النطق منها الى الزيت والالوان.**

والذى يرغب فى رؤية هذه التعابير الصادقة والاعمال الخلاقة فما عليه الا ان ينتقل بزيارة لمعرض الفنانين الفلسطينيين الثانى الذى عقد فى الفترة ما بين ٢٠ — ٢٤ من شهر كانون الثانى الماضى والذى احتوته قاعة العرض فى النادى الارثوذكسى فى مدينة رام الله ، حيث يدهش الزائر لمثل هذه الطاقات الدفينة التى لا يعرف عنها وعما تبذله من مجهود صامت الا قلة بسيطة منا ، ولدى تنقله بين زوايا هذه العروض المعلقة يتنقل بين احاسيس ومشاعر انسانية تفيض بالاندماج والذوبان فى الصورة التى اراد لها صانعها أن تسرى عن ضيوفه وتثير فيهم مشاعر نائمة تحتاج الى اليد السحرية التى توقظها من سباتها .

وفى لقاء لنا مع بعض هؤلاء المجاهدين الصامتين حدثونا بالتفصيل عن المشوار الطويل الذى قطعوه والمصاعب الجمة التى صادفتهم وعن كل هذا قال احد الفنانين :
بدات فكرة انشاء جمعية تضم تحت جناحها كل هذه الارواح المرهفة عام ١٩٧٧ ثم اخذت هذه الفكرة تختمر رويدا حتى اثمرت صياغة دستور لهذه الجمعية املا فى ابرازها الى خير الوجود وتقدم هذا الدستور للسلطات المختصة الا أن هذا الامل الذى عقدوا عليه الكثير خاب برفض السلطات لهذا الدستور وحرمان هذا الفن من السواعد التى تسنده ، الا ان من يعشق شيئا يصعب عليه فراقه او هجرانه ، كما لا يفت من عزيمته ما يقف فى طريقه من عقبات . وتفتت الجهد وبدات الايدى التى ارادت الاجتماع بالتصفيق فرادى كل واحدة فى واد لا يسمعه احد ، ولكن هل ترضى اللوحات المعلقة احداها بجوار الاخرى تباعدا ؟ هل ترضى الالوان ان تبهت وتفقد امتزاجها ؟ هل يرضى شعر الفراشى من انتزاعه الواحدة تلو الاخرى ، اذ عندها لا يكون لها نفع ولا وجود؟ لا اظن ان شيئا من هذا يرضى بتغيير طبيعته التى خلق عليها ، فما كان من هذه الاعمال الفنية الا ان اجتمعت ولو بشكل غير رسمى واثمر هذا الاجتماع ثانية معرض الفنانين الفلسطينيين الاول عام ١٩٧٥ والذى طاف جميع مدن الضفة الغربية لاطلاع اهلها المنسيين على ما تجيش به صدور هؤلاء الفنانين ، لتذكرهم بان الفن لا يخبو حتى فى احلك الظروف ، ولم يكتف الفنانون بهذا بل لقد تعدوا الحدود والحواجز ونقلوا انتاجهم هذا الى لندن حيث عرض هناك فى صيف عام ١٩٧٥ واعطى العالم صورة حية عما فى هذا الشعب من طاقات وما يعتمل فى نفوس افراده من احاسيس فياضة .

وقال فنان آخر متمما كلام زميله ورفيق دربه فى الفن : بعد معرضنا الاول شعرنا بدفعات من الامل والتشجيع تغمرنا ، بل لعلها اعطتنا المزيد من شحنات الجد والنشاط ، وراح كل منا يتأمل داخله بحثا عن صور جديدة واحاسيس دفينة ليقدمها لشعبه ولامته وللانسانية جمعاء ، وذلك لان الفن لا يعرف حدودا ولا هوية ، وراحت اصابع كل منا تتنقل بين الالوان والخامات تسير الهوينى فوق اللوحات التى امامها محاولة التأقلم والتكيف مع ما جد فى عالم العلاقات الانسانية والصور الطبيعية الجميلة منها والمحزنة ، المفرحة منها والبائسة وكان مولود كل هذه الجهود معرضنا الثانى الذى تشاهدونه اليوم والذى يغص بالناس كما ترون ، كل منهم يتقصى مع الفنانين الواقفين امام لوحاتهم يستمع فيه ما اشكل عليهم فهمه من هذه الرسومات وما ترمز وترمى اليه . ولا استطيع ان اصف لكم المجهود الذى بذلته وزملائى لاخراج هذا العمل الفنى الى حيز الوجود ، فالمعرض الذى تغذى به ناظريك فى عدة ساعات لم يكن ليستغرق مثل هذا الوقت فى اعداده اذ انه ثمرة شهور متواصلة من العمل الدؤوب .

اما فنان ثالث فحاول اطلاعنا على هؤلاء العاملين بصمت وراء كواليس المجتمع ، فقال : يشترك فى هذا المعرض فنانون كثيرون منهم المحترفون من امثال السادة: ابراهيم سابا ، سليمان منصور ، كريم دباح ، عصام بدر ، فيرا تمارى، فتحى البلعاوى ، اسماعيل عاشور، كامل مغنى ، بشير سنوار ، سميرة بدران ومنى هاشم .

اما من الفنانين الهواة فقد اشترك فى هذا المعرض كل من السادة :عمر ابو عقاب ، محمد حموده ، عبد المطلب عبيان ونمر ابو المعزة . وجميع الفنانين المحترفين المشتركين فى هذا المعرض يتبعون اسلوب التصوير الزيتى فى رسوماتهم وقد يخرج من هذه القاعدة السيد كريم دباح الذى يتميز باستخدامه طريقة النحت على النحاس والخشب

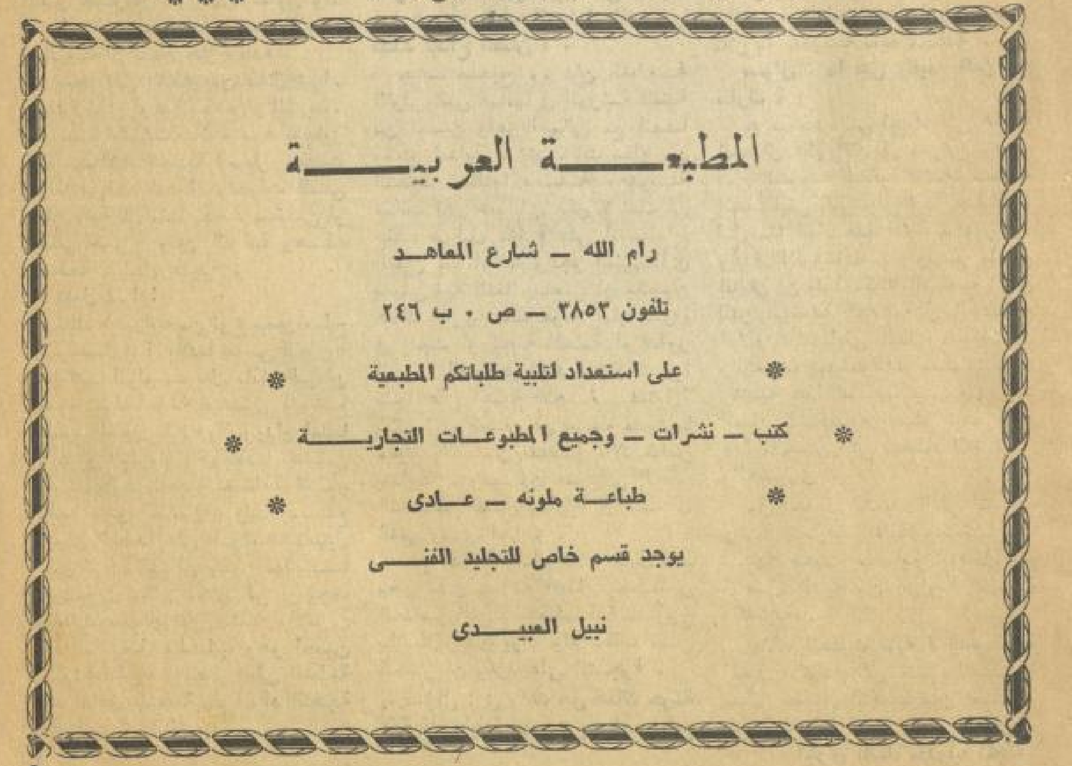
لتصوير لوحاته ، والسيد اسماعيل عاشور الذى يميل الى استخدام اسلوب الحفر على الخشب او حرق الخشب كما يروق له تسميته، والفنانة نيرا تمارى ، التى تختلف من كل من سبقها فى الطريقة التى انتهجتها الا وهى الاعمال الخزفية والفخارية البديعة التى اثرتنا بهاء، وفى لقاء خاص من هذا العدد مع الفنانة نيرا سنعرف المزيد عن فنها هذا وعن تطوره ونشأته . اما الفنان الجليل الاخر الذى لا ينتهج نفس اسلوب من سبق الحديث عنهم من الفنانين فهو الفنان جمال بدران، الذى ينفرد بمعروضاته الفاخرة ، المتقنة ، التى لا يجوز مسها كما كتب عليها ، والفنان جمال بدران اشهر من أن يعرف فاعماله فى النقش والحفر والتزيين فى مشروع اصلاح قبة الصخرة المشرفة هى خير دليل على مدى اتقانه لهذا الفن ومدى براعته فى انتاج اشياء بالاضافة الى قيمتها الفنية فهناك قيمتها العملية كالمصابيح التى توضع على الطاولة والمزهريات المزخرفة باسلوب عربى بديع يعيد الى الاذهان تلك الزخرفات التى سادت فى العصور الذهبية للفن العربى . وعلى اثر كل هذه الاعمال فى المعرضين الاول والثانى ، وعلى اثر شغف الناس واهتمامهم وتقديرهم لهذه الاعمال الفنية الرائعة ظهرت طبقة من المثقفين المهتمين بالفن الحريصين على نموه وازدهاره ، واحاطت بهؤلاء الفنانين تغمرهم بالدعم والمساندة وتحاول ما استطاعت ان تذلل لهم كل الصعاب التى تقف فى طريقهم من اجل مواصلة مد هذا السيل المتدفق من الاعمال الفنية وتخفيف العبء عنهم مهما كان نوعه .

واختتم فناننا حديثه الشيق بالقول أن هناك عروض من الخارج لنقل معرضنا المتجول لاقناع غيرنا من الشعوب بما عندنا من فن اصيل حاولنا تصويره فى لوحاتنا هذه ، عروض قد تتم فى فرنسا والولايات المتحدة ، هاتين الدولتين اللتين ابدى بعض المهتمين بالحركة الفنية التشكيلية فيهما اعجابه لدى زيارته بما راى كما ابدى رغبته فى عدم حرمان ابناء شعبه من رؤية مثل هذه الروائع البديعة .

وكم كان بودنا ان نطيل الجلوس والتمتع بهذا الغذاء الروحى الجميل الا ان ازدحام القاعة الفسيحة بالزوار اضطرنا للخروج لافساح المجال لغيرنا ممن لم يشاهد بعد هذه الروائع عله يعب من هذه النفحات الروحية ما يملأ نفسه بهجة وروحه شفافيه .

ابو يوسف

❋ ❋ ❋



صناعة الفخار

فن تمارسه فيرا تماري

فى هذا اللقاء اصطدنا عصفورين بحجر . فمن خلال تعرفنا على فيرا تعرفنا على فن صناعة الفخار واللوحات البارزة . هذا الفن الذى تمارسه بعد ان اختارته بطريق الصدفة . فبعد مدة من تعاملها مع طالبات معهد الطيره سمعت بورشة فنية تقام فى لندن لمدة عشرة ايام وهناك التقت بهذا الفن لاول مرة فاحبته وعملت قطعة جميلة تعتز بها حتى الان . وبعدها تعلمت اصول هذا الفن فى ايطاليا .

فيرا من عائلة تحب الفن وتشجعه برز منها اخ لها وهو « فلاديمير » الذى جمع بين كثير من الفنون وقد سجل اختراعا جديدا فرضت عليه الظروف ان يكون خارج بلده .

نعود الى الفخار من خلال فيرا. فهنا لا ترى اوعية للطبخ او للشرب. انها تشكيلات فنية تتجاوز الاستعمالات العادية للفخار . كانت ترابا فى احد الجبال وتحولت الى قطع فنية كل منها يجسد معنى او يعطى صورة وبين التراب وهذه القطعة مراحل عديدة .

تقول فيرا :

نجلب التراب من نوع معين يصلح للاستعمال (فى بلادنا يسمى الحور) — بشد الواو — يبل بالماء الى ان يصبح طينة قابلة للتشكيل ويوضع عامود الطين على دولاب يدار اما باليد او الكهرباء (فى بلادنا تكتفى النساء باليد العادية لصناعة اكبر قطعة وهو الطابون) ونبدأ مع دوران القطعة على الدولاب بالتشكيل الذى نريده الى ان يتكون نهائيا فيوضع فى مكان عادى الى ان يجف تماما ليوضع فى فرن لشيه والافران منها ما يعمل بالحطب وهو احسن الانواع لتاثيره الايجابى على القطعة عند تفاعل القطعة مع المواد الناتجة عن احتراق الخشب .

بعد هذه المرحلة تاتى مرحلة التزجيج وهى العملية الاكثر فنية بعد التشكيل . حيث يوضع على الاناء مواد كيماوية معينة بعد ان تمزج بالماء باللون والشكل الذى يريده الفنان . ومن ثم وضعها بالفرن لدرجة حرارة ٩٥٠ ليكمل الفرن المهمة بحيث تتحول هذه المادة الى مادة زجاجية لامعة متحدة مع سطح الاناء كجزء منه . وهذا ما يميزها عن عملية طلى الاوانى الفخارية العادية بدهان زيتى يرسم بذنب حمار .

سؤال : ليس بالضرورة ان تكون آخر اعمال الفنان هى احسن اعماله. فما هى فى رايك العوامل التى تحدد ابداع الفنان ؟ .

جـ — صحيح .. فان القطعة الاولى التى عملتها فى الورشة الفنية من احسن واعز اعمالى مع انها كانت البداية . فقد كانت تخلو من التعقيد شكلتها ببساطة وعفوية فكانت اكثر تعبيرا . لكن لا شك ان هناك عوامل مؤثرة على ابداع الفنان . فالموهبة والجو الفنى الذى يعيش فيه الفنا ن بمعنى ان يكون هناك آخرون يشجعونه عمليا سواء فى البيت او البيئة العامة او تطور الحركة الفنية فى البلد وتؤكد فيرا كثيرا على اهمية الاحساس فتقول: يمكن لكل انسان ان يسمع صوتا معينا ولكن تفاعل الاشخاص يتفاوت . ومن هنا ياتى الحس الشخصى للفنان وتاثيره فى العمل الفنى ومدى ابداعه .

مع هذه العوامل هناك عامل مهم وهو مدى معرفة الفنان بخصائص العناصر التى يستعملها للخروج بالشكل الذى يريد والا يطلب من الحمار ان يغرد على الشجرة .

سؤال : فى رايك هل هناك حركة فنية فلسطينية تبلورت بحيث نستطيع ان نقول (الفن الفلسطينى) بمعنى معين وواضح ؟

جـ — لا اعتقد ذلك . فالفنانين الموجودين الان قلائل . والحركة الفنية ما زالت فى البداية ، مثلا لا نستطيع ان نقول ان اعمال « اسماعيل شموط » بداية لمدرسة فن فلسطينى. لان اسماعيل شموط لم يخلق من خلال حركة فنية فلسطينية ، لها جذورها المميزة بين الحركات الفنية والاخرون درسوا الفن فى مدارس مختلفة وكل منهم متاثر بهذه المدرسة لكن يمكننا ان نقول « الموضوع الفلسطينى فى الفن » بمعنى ان الفنان يتعامل مع الموضوع الفلسطينى والقضية الفلسطينية باسلوب فنى تاثر به بمدرسة فنية مختلفة .

سؤال : ما هى وظيفة الفن فى نظرك ؟

جـ — اذكر اننى اجبت على هذا السؤال قبل الان فى معرض لندن. ففى الظروف الحالية للشعب الفلسطينى التى يبنى فيها مستقبله، لكل منا ابناء هذا الشعب دوره . وهذه الظروف تسمح وتحتم على الفنان ان ياخذ مكانه الصحيح فى للفن الوظيفة الدعائية فى الخارج البناء الفلسطينى العام . فهناك والتعريف بموضوعات ومشاكل وقضية هذا الشعب وتنمية قدرات الفنان الشخصية بحيث يثبت قدرة هذا الانسان على العطاء الفنى والحضارى .

وفى الداخل التثقيف الفنى للشعب وتنمية معارفه الفنية وابراز زوايا قضاياه بحيث يستطيع التعامل مع الاعمال الفنية من الزاوية الفنية والفكرية .

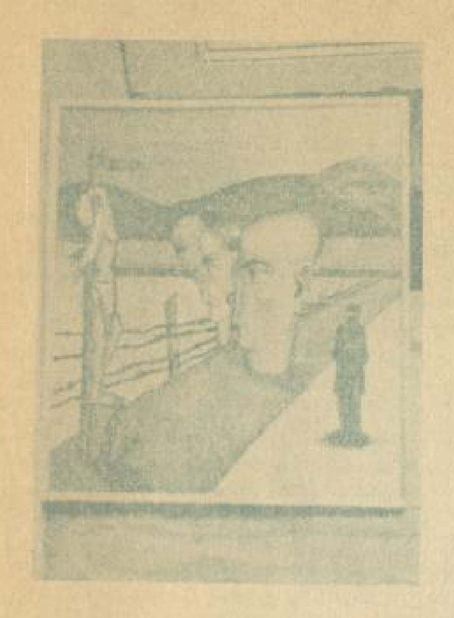
هناك للحديث بقية لا يتسع المجال لتكملته الان نتمنى لفيرا ولكل الفنانين الفلسطينيين استمرار بلورة الحركة الفنية ودوام العطاء .

اجرى اللقاء مندوب المجلة





ـ انت لنا ما دمنا هنا ـ القدس للفنان عبد المطلب عبيان



٢ ـ الشهيد للفنان ابراهيم سابا



٣ ـ الامومة ـ للفنان سليمان منصور



٤ ـ قتلوهم ـ للفنان بشير سنوار

المسرح الاردنى

بناء مستورد اللبنات

فى العدد الرابع من (افكار) المجلة الادبية التى تصدرها دائرة الثقافة والفنون فى عمان ،والصادر فى ايلول ١٩٦٦ قرات خبرا مفاده « ان اسرة المسرح الاردنى وبعد (النجاح العظيم) الذى احرزته فى موسمها الاول، تجرى الاستعدادات لاقامة الموسم المسرحى الثانى،حيث سيتم تقديم ثلاث مسرحيات » .

ولا زالت « اسرة المسرح الاردنى» وحتى يومنا هذا تواصل عروضها المسرحية على مسارح عمان — التى تفتقر الى الامكانات الفنية اللازمة باستثناء (مسرح قصر الثقافة) الذى يمتاز عن غيره بسعة قاعته.. فعشر سنوات من عمر هذه الاسرة تجعلنا نقف وقفة تقييم ونتساءل :

هل حققت اسرة المسرح الاردنى تقدما يذكر فى النهوض بمستوى الحركة المسرحية هناك ؟

هل نستطيع القول ان فى الاردن الان نهضة مسرحية حقيقية ؟ والى اى مدى يسهم العاملون فى الحركة المسرحية الاردنية فى خلق كادر مسرحى وجمهور مسرحى واعيين ؟

فى الاعوام التى سبقت حرب حزيران ٦٧ ، شهدت منطقتنا بداية نشاط فنى كان سيؤدى — لو اتيحت له الظروف — الى انتاج نهضة فنية رائعة ، فقد تشكلت فى مدينة رام الله فرقة للفنون الشعبية ، احيت مهرجانين صيفيين متتاليين ، كما اقامت بلدية البيرة حينها مهرجانين ايضا كان الاول بالتعاون مع مركز الشباب الاجتماعى بمخيم الامعرى ، كذلك عاشت مدينة اريحا مهرجان البرتقال الاول ...

كان التركيز فى هذه المهرجانات على الدبكات والحكاية الشعبية الفولكلورية ، وساهمت الاذاعة الاردنية جنبا الى جنب مع دائرة الثقافة والفنون فى المساعدة والاشراف الفنى .. بالاضافة الى مجموعة نشاطات مسرحية بادرت فيها بعض المدارس والاندية ، فى الوقت نفسه بدا التفكير فى تشكيل فرقة مسرحية ، ولكن فى عمان هذه المرة ، حيث كلفت دائرة الثقافة والفنون المخرج « هانى صنوبر » — الذى كان يشغل يومها منصب رئيس قسم الفنون فى تلك الدائرة — بالاشراف على تدريب خمسة وعشرين ممثلا وفنيا .. كانوا يشكلون منذ عام ١٩٦٣ ما اطلق عليه اسم « اسرة المسرح الاردنى » .. وهانى صنوبر ، عرف كمخرج اذاعى . وكمخرج لبعض المسرحيات التى كانت تعرضها الجامعة الاردنية فى قاعة (سمير الرفاعى) كجزء من نشاط طلابى ثقافى .. ولا اريد ان اقلل من اهمية ذلك المخرج الذى لم نعد نسمع عنه اليوم شيئا، لكن لا بد من القول بان ذلك المخرج وضع فى مركز طليعى وقيادى ، واعتمد عليه فى ارساء أول قاعدة مسرحية كان يجب أن تنمو وتكبر لتنتج فنا مسرحيا حقيقيا .. فالقاعدة لم توجد لان الاصالة لم تكن موجودة فاسرة المسرح الاردنى اعتمدت منذ بداية تكوينها على عروض مسرحيات عالمية (الفخ — روبرت توماس) (مركب بلا صياد — اليخاندرو كسونا) رجل القدر — برنارد شو) (مروحة الليدى وندرمير — أوسكار وايلد) و(البيت السعيد — لسومرست موم) ولم تعتمد نصوصا عليه ، او على الاقل قامت بتنفيذ تلك الاعمال

الكبيرة دون اعداد سليم ودون اسقاط لافكارها واحداثها على واقعنا ، فبدت غريبة ، بلهجتها وبافكارها، مما ترك المسافة الواصلة بين المسرح والجمهور تزداد اتساعا بدلا من أن تصبح شديدة الاقتراب والالتحام .. فالمسرح لم يكن اصيلا، لم يخاطب الجماهير بلغتها الحقيقية مما ادى الى نبذه والابتعاد عنه ،ولم يكن (هانى صنوبر) وحيدا فى الساحة وقتها ، بل كان الى جانبه عدد آخر من العاملين فى حقل النشاط المسرحى الذى لم يع اهمية ايجاد خطة مدروسة لتاسيس حركة مسرحية رائدة ، فقد كان هناك المخرج « نديم صوالحه » الذى اخرج مسرحية (المشكلة) للكاتب المجرى الاصل ، والامريكى الجنسية (فرنيك مولنار) فالمسرح فى الاردن اذن لم يبدأ بدايته الطبيعية ، لم يخلق من بين الناس ، لذا لم يكن قادرا للتعبير عن احاسيسهم ، ولقد استمرت هذه المرحلة طويلا وحتى ما بعد عام ١٩٧٤ م باستثناء فترة قصيرة كانت عمان تعيش خلالها متنفسا جماهيريا ، تمكن بعض الهواة خلالها من تقديم مسرحيات جادة هادفة مثل (ثمن الحرية)التى عرضها طلاب الجامعة الاردنية على مدرج سمير الرفاعى ، ومسرحية (ثورة الموتى) التى عرضتها مجموعة من الهواة على مسرح شعبى صغير فى مخيم الوحدات ، وحتى الاذاعة جذبتها الظروف الحيوية التى كانت تعيشها عمان ابان تلك الفترة ، فقدمت مسلسلا اذاعيا ناجحا (ابو عقاب) باللهجة العامية والذى لعب دور البطولة فيه الفنان « مهدى — يانس » وقد جاءت هذه الاعمال كمحاولة تصحيح لانطلاقة الحركة

المسرحية في الاردن .. الا انها قتلت بمقتل جهاز التنفس الجماهيري الذي كان .

وجاءت المرحلة الجديدة في السنوات الاخيرة لترينا محاولات جادة في العبور بالحركة المسرحية من بابها الحقيقي بعد ان تناقلت الصحافة في الاردن اخبار النهضة المسرحية الجادة التي انطلقت في الارض المحتلة ، وبعد ان وجد التلفزيون الاردني كاداة جديدة كان يجب ان تكرس لخدمة الحركة الفنية المحلية بشكل عام ، الا ان الخطأ كان قد كرر نفسه في هذه المرحلة ايضا ولكن بشكل آخر ، فبدلا من ان يشارك التلفزيون ودائرة الثقافة والفنون في عملية البحث عن اصالة الفن الاردني ، قامت تلك الدوائر باستحضار عناصر الفن من خارج البلاد — ليس بالنسبة للافكار فحسب بل وحتى بالنسبة للعنصر البشري الفني ، مما ادى الى التمادي في قتل الطاقات الفنية المحلية ، ما عدا قلة من الناس استطاعت ان تمتلك (كرت غوار) كتصريح دخول الى ارصفة النشاط الفني في الدوائر الرسمية (نديم صوالحه ، سهيل الياس ، مازن القبج ، قمر صفدي ، اديب الحافظ ، عمر قفاف ، نبيل مشيني ، وغيرهم كممثلين) و(حسيب يوسف ، توفيق نجم ، جميل عواد ، عدنان الرمحي ، حاتم السيد ، حسن ابو شعيره ، وغيرهم كمخرجين) وعدد آخر من الفنيين .

الا اننا شاهدنا حدثا جديدا ظهر في الاونة الاخيرة على صعيد الحركة المسرحية في الاردن ، الا وهو ظهور المؤسسات المسرحية العاملة . (مؤسسة عمان الفنية ، مؤسسة شيراز ، فرقة عمون)

ان مجرد ظهور فرق مسرحية كتلك ، تقف الى جانب (اسرة المسرح الاردني) التي تتخذ شكل « المسرح القومي » لهو امر مشجع جدا ، يشعر الانسان من خلاله ان المسرح قد بدأ يأخذ طريقه الحقيقي بين صفوف الشعب . الا ان هذا الحدث الجديد لم يخل من الخطأ ايضا .. حيث ان هذه المؤسسات لم تكن فرقا فنية .. بل كانت عبارة عن شركات انتاج فني ، تعطي الفنان تقديرا ماديا لا يتناسب وحجم الجهد المبذول دون ان تحاول بناءه وتوعيته فنيا ، مما يؤدي بالحركة المسرحية المبتدأة للانحراف ..

قدر لي أن اشاهد عرضا مسرحيا انتجته (مؤسسة شيراز) في عمان في الاونة الاخيرة ، وكان عبارة عن عرض لمسرحية الكاتب اليوناني الكبير (نيكوس كازانتاكس) «عطيل يعود » على — مسرح دائرة الثقافة والفنون — في جبل اللويبده ، والذي شدني لمشاهدة العرض ، هو رغبتي لمعرفة مدى تقبل الجمهور الاردني لعمل مسرحي يصعب على اناس تقدموا كثيرا في مشوار الفن المسرحي تنفيذه ، وهناك التقيت بأحد اعضاء المؤسسة حيث كان يدور في اروقة القاعة مرحبا بالحضور .. وصعقت تماما عندما قال لي : انه لا يعرف حتى الان وبعد مضي اكثر من ستة اشهر خصوصا في التدريب المتواصل لانتاج هذا العمل . لا يعرف حتى اسم كاتب المسرحية ولا موضوعها .

قلت له : « اذن ما هو دورك انت كعضو في المؤسسة » .

قال — : نحن ندفع المصاري ، واقسم بشرفي انهم لم يحققوا لي ربحا حتى الان » .

وعرض آخر حالفني الحظ في مشاهدته خلال الفترة التي امضيتها في عمان وكان دافعي هو الوقوف عن قرب على مدى التطور الذي يظن الانسان أنه قد طرأ على واقع الحركة المسرحية في الاردن — وكان العرض هذه المره هو مسرحية (الخوف) التي اعدها (فؤاد الشوملي) عن مسرحية «انت اللي قتلت الوحش» «للكاتب المصري» علي سالم اخراج (توفيق نجم) وانتاج (مؤسسة عمان الفنيه)

هناك الكثير مما يوضح ان الحركة المسرحية الحالية في عمان هي ان لم تكن حركة غربية مستوردة فهي حركة باهتة ضعيفه . ولكن يمكنني ان استثني من هذه القاعدة مجموعة عروض مسرحية كان التركيز فيها على المضامين اكثر من اي شيء اخر . مثل مسرحية (الغائب) المأخوذة عن مسرحية (الزوبعة) للكاتب المصري « محمود دياب » والتي اخرجها « جميل عواد » وقدمتها فرقة (عمون ٧٤) وهي فرقة خاصة انشأها (سهيل الياس) وقيل ان المخرج كان متأثرا جدا بالاشكال المسرحية التي عرضت في الارض المحتلة . ومسرحية (الرجال لهم رؤوس) تاليف محمود دياب واخراج شعبان حميد) وقد قدمتها اسرة المسرح الاردني حيث اجاد شعبان حميد) في اعطاء المسرحية مضامين وطنية ونجح في ايصال هذه المضامين للمشاهدين ويكفي للتدليل على مدى نجاح المسرحية ان تذكر شهادة المؤلف الذي حضر العرض وقال : « ان هذا عمل جيد ولا ارى له مثيلا » . وكذلك مسرحية (المسامير) للكاتب المصري (نور الدين وهبه) والتي اخرجها (حاتم السيد) ضمن نشاط الجامعة الاردنية حيث عرضت مدة ثلاثة ايام .

من كل ما سبق نخلص الى ان المسرح الاردني لم يوجد بعد وان كانت هناك محاولات جادة من قلة شاهدتهم . ولكن لا زالت تحكمهم كما يقولون ظروف صعبة ، الا ان هذه القلة تبشر بمستقبل قد يبعد او يطول ولكنه سيغير حتما العبارة القائلة : « ان في الاردن مسرحا ولكنه ليس اردنيا » .

ابراهيم جبيل

نجيب محفوظ

« اولاد حارتنا » بين الرؤيا والتعبير

رينا عوض

كانت رؤيا نجيب محفوظ فى اولاد حارتنا اعادة اكتشاف لتاريخ البشرية . فاقتطف من التاريخ الانسانى ذرى خمسا عدها منعطفات مميزة . وكانت حارة الجبلاوى خيطا يجمع هذه القصص الخمس التى تدور وقائعها فى تلك الحارة . وتمثل الحارة الدنيا باسرها ، ويرمز الجبلاوى ـ الجد الاكبر الى الخالق .

تبدا اولاد حارتنا والانسان لم يزل فى الجنة بعد ، حين يدعو الجبلاوى ابناءه ويسمى ادهم ابن الجارية ، مديرا للوقف ، بديل ان يقع اختياره على اخيه الاكبر ادريس ابن السيدة الشريفة . ويعصى ادريس امر ابيه ويتحدى قراره ، فيكون مصيره الطرد من البيت الكبير . ويستلم ادهم الوقف ويتزوج اميمة . وتمر الايام هنيئة الى ان ياتى ادريس يوما ويطلب من ادهم ان ينظر فى حجة الوقف نصيب كل من ابناء الجبلاوى من الميراث . وكان الجبلاوى قد حذر ابناءه من الاطلاع على الحجة . ويذهب ادهم بايماز من ادريس وتشجيع من اميمة الى غرفة ابيه لينظر فى الحجة . وفيما هو يهم بفتح الكتاب الكبير يدخل الجبلاوى ويطرد ادهم وزوجته من البيت الكبير . فتكتمل ماساة سقوط الانسان كما عاناها كل من ادم وحواء فى الجنة حين وسوس لهما ابليس بتذوق التفاحة المحرمة التى حملتها شجرة المعرفة . فكان التوق الى المعرفة سبب سقوط الانسان الاول . وتبدا ماساة الانسان ، وتكبر سلسلة الامه ، ويباشر صراعه مع الشر ممثلا فى ادريس . وتنجب اميمة توامين : قدرى وهمام . فتكون طبيعة الاول قريبة من طبيعة عمه ادريس ، وطبيعة الثانى قريبة من طبيعة جده الجبلاوى الذى يقرر اعادته الى البيت الكبير . فتثور الغيرة فى قلب قدرى ويقتل اخاه : فتتم ماساة قتل قابيل لاخيل هابيل . ويفقد الانسان امله الاخير بالعودة الى فردوسه المفقود ، ويقضى على نفسه بالنفى الابدى من جنة الخلد .

ويعيش الانسان فى كل لحظة ماساة سقوط . ويسعى فى حياته الجديدة الى بناء فردوسه المفقود بتحقيق السعادة التى كان ينعم بها فى الجنة . لكن ، كيف سارت الحياة خارج اسوار البيت الكبير ؟ وكيف سعى الانسان الى ما كان يحلم به من سعادة ؟ «ولم يجد الناس بدأ من ممارسة احقر الاعمال . وتكاثف عددهم فزاد فقرهم وغرقوا فى البؤس والقذارة وعمد الاقوياء الى الارهاب والضعفاء الى التسول ، والجميع الى المخدرات . كان الواحد يكد ويكدح نظير لقمات يشاركه فيها فتوة لابالشكر ، ولكن بالصفع والسب واللعن . الفتوة وحده يعيش فى بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوه الاكبر ، والناظر فوق الجميع ، اما الاهالي فتحت الاقدام» وينادى اهل الحارة جدهم الجبلاوى . لكنة معتكف فى البيت الكبير ، لايلتفت الى الام ابنائه . ويؤلمهم صمته ، وتعذبهم لا مبالاته ، فيفكرون احيانا به ، فيقول جواد مثلا : « لنفعل مثله ، فانه لا يشغل بنا نفسه » (ص٢٣١) ويقول عويس : اين هو جدنا ؟ فليخرج الى الحارة ولو محمولا على اعناق خدمه ثم ليحقق شروط وقفه كما يشاء ، (ص ٣٦٠) ويقول زكريا : « وهل هو اذا وثب الفتوات لذبحنا سيحرك ساكنا او يكترث لما يصيبنا ؟ (ص٣٦٠) .

ومع ذلك فاهل الحارة ينتظرون معجزة ويلتفتون الى الجبلاوى لتحقيقها . ويرون فى الانبياء طريقا الى تحقيق السعادة وخلاصا من الظلم الاجتماعى الرابض فوق صدورهم . ويأتى جبل (النبى موسى) ويحارب الظلم بالقوة وينتصر عليه الى حين : «وابيضت الايام التالية بافراح آل حمدان او آل جبل كما باتوا يدعون » (ص ٢٠١) «وترامى الطبل والغناء من بيوت حمدان ، واشرقت انوار الافراح فى حيهم » (ص ٢٠٢) لكن هذه السعادة لم تكن سوى حلم قصير ، اذ ارتدت امور الحارة الى اسوا مما كانت عليه . وجاء رفاعة (المسيح) مبشرا بالمحبة وسيلة لتحقيق « السعادة الحقيقية » ، (ص ٢٦٠) فقال : « لا غاية لى الا سعادة اهل حارتنا » (ص ٢٨١) ويعيش اهل الحارة حلما سعيدا لا يلبث ان يزول وتعود الامور اسوا مما كانت عليه . ويجيء قاسم (النبى محمد) فيسعى الى « طريق السعادة الصافية » (ص ٣٤٤) ويجمع بين رسالتى جبل ورفاعة حين يدعو الى « القوة عند الضرورة والحب فى جميع الاحوال » . (ص ٣٦٤) ويعى قاسم ان اولاد الحارة « يحلمون بالسعادة عبثا ثم سرعان ما تلقى الايام باحلامهم مع النفايات فى اكوام الزبالة » (ص ٣٤٥) وهكذا لا يلبث الحلم السعيد الذى حققه قاسم ان يزول ويعود الظلم يعبث بمصير ابناء الحارة .

وانتهى عهد النبوات التى اخفقت جميعا فى تحقيق فردوس الانسان المفقود على الارض . وقال اهل

البقية ص ٤٩ — ٥٠

الشاعر احمد عبد احمد ... يقول :

نحن لسنا في حاجة

الى من يتاجرون بالحرف والكلمة على حساب الانتماء الشعري !

*** الشاعر الحقيقي الذي يغمس وجدانه في قضايا الناس وهمومهم .. هو الذي نريده في هذه الايام ، فهو الذي ينجح في ان يجعل القصيدة الشعرية المعبرة بصدق واصالة وجبة رئيسية ويومية لمواطنيه .. والشاعر الحقيقي — الذي يتفاعل مع الاحداث — يستطيع بالكلمة المعبرة ان يكون مؤشر وعي على طريق الهدف المنشود ، بعيدا عن اللا مسئولية والغموض ..هذه اللا مسئولية وذلك الغموض اللذان يعطلان الدور الطليعي للشاعر في تحريك المشاعر الانسانية ..**

حول هذا المفهوم للشاعر الحقيقي عقدت مجلة « المسرح » مع الشاعر الفلسطيني احمد عبد احمد .. هذا اللقاء :

*** متى بدات التعامل مع الكلمة الشعرية ؟**

— كان ذلك في العام ١٩٥٧ .. كنت طالبا ، طلب مدرس اللغة العربية « موضوع انشاء » عن الجندي العربي ، فوجدتني — لا اعرف كيف — اكتب هذا الموضوع على شكل قصيدة شعرية ، علمت من ذلك المدرس انها « منظومة » على « البحر الوافر » .. فانا لم اكن اعرف شيئا عن بحور الشعر.. وفي حينه اذكر ان موضوع الانشاء — القصيدة — نال اعجاب مدرس اللغة العربية .. وهكذا احسست بمخاض وجداني يطل من بعده شاعر ..

*** ما هي اعمالك الشعرية التي انجزتها حتى الان ، وما هي مشاريعك الشعرية المستقبلية ؟؟**

— اصدرت في العام ١٩٥٨ ديواني الشعري الاول « الجنة السوداء » وبعده اصدرت ديوان « نار تحت الرماد » و « الهاشمي الثائر » .. و « الكويت في نهضتها » .. واخيرا اصدرت في العام ١٩٧٣ ديواني الخامس « معلقات على جدران الهزيمة » .. وفي زوايا مكتبتي الان اربع مجموعات شعرية تنتظر فرصة انطلاقتها — عبر المطابع — الى قرائي الاحباء ... وهذه المجموعات الشعرية هي : (قبلة على خد الوطن) و « ثلاثة الوان في لوحة حب مفاجيء » و « عمر الخيام يتصوف في فلسطين » و « دموع عتيقة على منديل الوطن » .

*** ما رايك في الحركة الشعرية في الارض المحتلة بوجه عام ؟؟**

— لقد رزئت الحركة الشعرية منذ العام ١٩٦٧ ببعض من اقحموا انفسهم اقحاما على ميدان الشعر ، ولم تفلح احتجاجات الناس في اقناعهم بانهم ما تعلموا الشعر وما ينبغي لهم .. فاي شاعر هذا الذي يطل على الناس اطلالة الثعلب في لباس الواعظين ؟ ! واي شاعر هذا الذي جعل من قضية الوطن لعوبا تتعامل مع كل المراهقين ؟ ! واي شاعر هذا الذي جعل من الزعتر في سفوح الجبال الفلسطينية ، افيونا يخدر به المخدوعين ؟ ! . .

انني لا اشفق على مثل هؤلاء الشعراء فيما يصدرونه من هزيل الشعر بقدر ما اشفق على اولئك الذين يراقبون من الخارج مسارات الحركة الشعرية في الارض المحتلة، وهم يمارسون الوهم بان هؤلاء المدعوين شعراء ، يساهمون في دفع عجلة الشعر الى الامام ! ! ... بصراحة اعلن انني احتاج الى ما لا يقل عن اربع ساعات لاقف محاضرا في جمهورنا..كاشفا هؤلاء المدعوين « شعراء » ؟ !! .

نحن لسنا في حاجة الى من يسيئون الى هذه الفضيلة (المسماه الشعر)

نحن لسنا في حاجة الى من يتاجرون بالحرف والكلمة على حساب الانتماء الشعري .

قبل ان الهب بسياط صراحتي وغيرتي على الشعر .. اقول لاولئك المدعوين شعراء ، ولمن حسبن ان الشعر سرقة عاطفية .. لاولئك المتشاعرين والمتشاعرات اقول : قفوا مكانكم وقفن مكانكن .. ! .

*** يقولون انك متاثر الى حد ما بالشاعر الكبير نزار قباني .. ما ردك على هذا القول ؟؟**

— اود ان اعترف ، كما يعترف الكثيرون ، ان اطلالة الشاعر الكبير نزار قباني على لغة الشعر ..كانت كوميض البرق الذي يلغي حالة الظلام .. غير ان ومضة برق نزار اختلفت عن ومضة البرق العادي ، في انها استمرت وامتدت عبر مساحة شاسعة في الوجدان العربي .. هذا الوجدان الذي طالما اصابه الارهاق والتعب وهو يتلقى القصائد التقليدية اللاهثة التي لم تكن لتساير اختلاف الزمان .

فالشاعر نزار قباني اعطى للكلمة حجمها الحقيقي .. وملأها بحرارة التعبير حين اطلقها متمردة .. رافضة استخدامها كالامة في قصر الخليفة .

اقول الان ، وشعور بالاعتزاز يغمرني ، انني متاثر حقا بهذا الشاعر الكبير .. غير انني اود ان الفت انتباه القائلين بتاثري هذا ، الى انه رغم تشابه النهج والطريقة بين شاعرين او اكثر ، .. **تبقى لكل**



الشاعر أحمد عبد احمد فى احدى امسياته الشعرية ... — صيف عام ١٩٧٥ —

واحد من هؤلاء الشعراء لسماته الشعرية التى تميزه عن سواه .

*** ماذا يعنى الشعر بالنسبة لك ؟؟**

— سؤالك الخفيف الرشيق هذا يحتاج الى صفحات للاجابة عنه .. ذلك لانه يعني عملية تشريح وجدانية طويلة عريضة .. الشعر بالنسبة لى الماء والهواء .. الصباح والظهيرة والاصيل ....

مرة كنت أعانى من صداع مزعج شديد جدا .. فجاة .. التمع خاطر شعرى لى ، فوجدتنى اكتب مقاطع شعرية زال لحظتها شعورى بآلام ذلك الصداع المزعج ! .

كما قلت لك الاجابة عن هذا السؤال تحتاج الى صفحات .

*** بماذا تنصح اولئك الشباب الذين يحاولون أن يتعاملوا مع الشعر ، خاصة وأنك تشرف على الصفحة الادبية فى جريدة «القدس» فى الوقت الذى أخذ فيه اولئك الشباب يصدرون مجموعات شعرية من محاولاتهم ؟ ؟ ! .**

— المأساة فى هذا انك حين تسدى النصيحة الى اولئك الشباب بان يتريثوا فلا يتسرعوا فى اصدار محاولاتهم الشعرية ، فانهم يرفضون ان يتقبلوا النصيحة ، وتكون النتيجة ان يصدروا ما يسمى بدواوين شعرية ، لا تكاد تفرغ من قراءتها حتى يجابهك كابوس ثقيل .. فهذا خطأ لغوى يسحق الاعصاب سحقا ، وذاك خلل فى « التفعيلة » يجعلك تتزحلق على الرصيف كأنك دست على قشرة بطيخ ، واما السطحية فى التعبير والضحالة فى التجربة فأمران يجعلانك تبكى بمرارة والم شديدين ! ! .

اضحك معى .. او ابك ان شئت .. فواحد من هؤلاء المحاولين — ولا اقول الناشئين — يقول لك وبكل صفاقة — انه اقوى من شاعر «ما» وهذا « الشاعر ما » يكون قد اصدر على مدى سنوات ما لا يقل عن سبعة او ثمانية دواوين شعرية ، ونال اعترافا من النقاد والقراء بانه شاعر طليعى ورائد كالبياتى مثلا .. ! ؟

هؤلاء الشباب ليسوا ممنوعين من ان يحاولوا كتابة الشعر ، ولا يحق لاحد ان يعطل نبض الكلمة فى محاولاتهم الصغيرة .. ولكن على هؤلاء الشباب ان يجتهدوا كثيرا ويكدوا طويلا ، حتى يتقنوا — فى ابسط الحالات — اصول اللغة من نحو وصرف ، وحتى يكونوا ملمين بقواعد الشعر ، كما لا بد لهم من الاطلاع على كل او بعض ما يكتب من نقد حول الشعر .. قديمه وحديثه .. ولا ننسى ما لقراءة اكبر عدد ممكن من الدواوين الشعرية التى ظهرت وتظهر على الدوام ، من اثر فى صقل وتقوية محاولاتهم .

*** شكرا للشاعر الفلسطينى أحمد عبد احمد على صراحته وجراته اللتين سادتا لقاءنا معه .. ونامل أن نقرا فى القريب مجموعاته الشعرية التى ذكرها لنا فى هذا اللقاء .**

اجرى اللقاء :

يحيى عبد ربه

من قصائد احمد عبد احمد :

وثيقة وفاء لى حبيبتي

الحب المورق فى قلبى ..
صيفا ،
وربيعا ،
وخريفا ،
وشتاء ..
لن يخطفه ابدا ..
لن يخطفه الاعصار العاتى
الحب المتحكم فى حركاتى
الحب المالك احساسى وشعورى ..
بدا عنيفا ليظل عنيفا ..
لا يتاثر بالهزات

* * *

كان مثيرا يوم تعارفنا ..
ادركت مساحة ما ضيعت من العمر ..
ندمت كثيرا ..
لكنك اعطيت الضوء الاخضر لى ..
ليكون له معنى ..
ليصير له شكل ..
عمرى الآتى

* * *

يا كل نساء العالم ..
يا كل حياتى
أشتاق اليك صباحا ومساء ..
فى اليقظة ..
فى النوم ،
وكل الوقت ،
فتملأ ارجاء العالم آهاتى

* * *

هل انساك ،
وانت جهات الارض الاربع ..
حيث توجهت الحب يلاقينى ،
ويحرك نحوك خطواتى
هل انساك ،
وانت السطر الاول والثانى ،
والثالث والرابع
والخامس والسادس ..
حتى آخر سطر .. فى يومياتى .

الشـــحادين خطوة جديدة للمسرح في الاردن

*** عرضت فرقة عامون ٧٤ مسرحية الشحادين فى عمان فى اواسط الشهر الماضى . ذهبت وعندى صورة عن المسرح التقليدى المجوج المنتشر بكثرة فى عمان . ومنذ دخولى صالة العرض لم اجد فى الصورة زاوية تتسع لهذه المسرحية او ربما ان المسرحية ترفض الانتماء لهذه الصورة .**

بلا ستاره . المسرح مكشوف وعلى الخشبة سلمين عاديين وامامها سلمين بينهما خشبة كالتى تستعمل فى البناء (سقالة) .يتوافد الشحادون تباعا من خلف وامام الجمهور فيتحطم الحاجز وتنشأ العلاقة المباشرة بينهم . ويتخلى الممثلون عن مقومات شخصية الشحاد من عمى وهبل وعرج وتبقى الحالة . ليلعبوا كشحادين لعبة التمثيل .

ومن خلال المشاهد المنفصلة التى لا يربطها سوى مجموعة من الشحادين (ويبدو انهم لا يعرفون قواعد اللعبة) اراد المخرج (وهو الكاتب ايضا) ان يقول كل شىء ضاع فى الزحام وقال القليل لكن بجراة وجدية ادهشتني واحسست معها ان هناك من يحاول بجدية خلق مسرح ملتزم له محتوى .

رايت مشاهد كثيرة فى كل منها ضوء على مظهر المشكلة العام للشحادين اللذين يفترض ان يكونوا رمزا للشعب المسكين ، الشعب الكرة الذى تتقاذفه الارجل ويتدحرج فى اى اتجاه تتقذف به ارجل اللاعبين الكبار . الشعب الكادح الذى يعانى ازمة المياه والخبز والمواصلات . يعانى ازمة المياه بكل جوانبها .وهو لا يستطيع الا ان يسكت . واحيانا يصفق تمجيدا لمأساته خوفا من عصى الشرطة وتحيز الحكم (بفتح الحاء والكاف) .

لكن الشحادين لم تنسهم خشبة المسرح ولا الجمهور مشكلتهم الاساسية وهى الجوع . فقد كان يوقف التمثيل ليعلن انهم (جوعانين) وفى انتظار من يحل مشكلة جوعهم لا احد سوى الشحاد الصغير يمكن ان يجلب الخبز فقد تعلم مهنة الشحادة واثبت مقدرته . الطفل هو املهم فقد خرج من على خشبة المسرح ولم يعد حتى الان . ترى هل يجلب لهم الخبز ؟ .

لقد عاد الطفل ليس بالخبز بل بالبسكويت كما قالت مارى انطوانيت (وقد كان لها مشهد فى هذه المسرحية) والجوع كافر كما يقولون فقد انسى الشحادين المسرح والجمهور وكل شىء وهجموا على «البسكويت فداسوا الصغير وقتلوه قتلوا املهم . كانت هذه النهاية الاولى . ولكن لان الجمهور تعود على النهايات السعيدة كما قال احد الممثلين فقد اوقفوا الطفل الصغير معافى ليس به شىء .

الى هنا تنتهى اللعبة على الخشبة ولكن مسرحية كهذه تمس قضايا الناس لا تنتهى بمجرد ان ينحنى الممثل للجمهور لذلك اجد من حقى ان اطرح هذه الاسئلة .

١ ـ هل ننتظر من الطفل الذى انشأناه وربيناه باساليبنا وطرقتنا وقيمنا ان يحل مشاكلنا . ففى اول المسرحية كان الطفل شحادا مثلنا ولم نر فيه اية ميزة عن الاخرين سوى انه طفل وكونه طفل لا يكفى ان يكون المنقذ .

٢ ـ اذا كنا جياع حقا (والجوع هنا رمز لاكثر من الجوع) فهل البسكويت هو الذى يملأ معدتنا الخاوية .

٣ ـ لقد كان الشحادين كل الوقت فى انتظار الصغير فهل يقضى الشعب حياته دائما فى الانتظار . وبعد هذا الانتظار هل يقتل الشعب امله ؟ اود ان اجيب على هذا السؤال : فالشعب ربما يعلم الطفل الخوف وربما يكبته وربما يخاف عليه لكنه يبقى امله ومنقذه فكيف يقتله؟ .

اسئلة توضح تناقض الرؤيا فى نهاية المسرحية وكل ما نرجوه ان توضح المسرحية القادمة رؤيا اوضح لفكر ملتزم وفنانين ملتزمين .

بقى الجانب الفنى فقد كان خليطا من اسلوب بريخت . ومسرح العرض الذى لا يهتم بتسلسل روائى لاحداث المسرحية يعتبر العرض المسرحى متكاملا بكل زواياه كالصورة . فجاء اسلوبا جديدا نستطيع تسميته اسلوب « جميل عواد » فى مسرحية الشحادين .

تبعث تحياتنا لفرقة عامون ٧٤ التى بدات اول لمسة فى رسم الصورة الصحيحة للمسرح الملتزم فى الاردن.

(محمد انيس)

* * *

فرقة جامعة بير زيت المسرحية

(ان ما تشاهدونه على خشبة المسرح احداث خاصة جدا وتافهة جدا . وما يجرى فى الخارج من احداث عامة هام جدا وعظيم جدا).

هذا ما جاء فى مقدمة المسرحية ولم تكن المسرحية شيئا غير ذلك . غير اننا شاهدنا هذه الكلمات على المسرح لمدة نصف ساعة من خلال مشاهد تمثيلية .

بعد سماع المقدمة نرى على خشبة المسرح حفلة صاخبة لعائلة برجوازية تتناطح فيها الاقداح وتعلو فيها التهتهات الماجنة . لكنها لا تعلو على الصوت الاتى من الخارج صوت الطبول والرصاص والهتافات وبكاء الصغار .

هذه العائلة تريد أن تزوج ابنها. هذا الحدث الخاص جدا والهام جدا

بالنسبة للعائلة لم يستطع ان يمنع الصغير من المشاركة فى الاحداث الخارجية حيث عاد مجروحا بعد ان خرج ليستطلع ما فى الخارج .

ومن الخارج تأتى امرأة عجوز هى ام الخير التى ترى هذه العائلة مأساتها كشحاذه جاءت تبحث عن كسرة خبز او قليلا من المال الذى تعبت المرأة البرجوازية فى اقناع زوجها باعطائها بعضا منه .

لكننا نعرف من تلك المرأة انها ما جاءت لتشحد . حقا انها بحاجة للمساعدة وقضيتها اكبر من ان تصدق عليها . انها لا تشحد فى ذل بعضا مما نجود ، من فائض حياتنا. بل تطلب منا بكرامة أن نعطيها كل شىء (من يود مساعدتى فليعطنى كل شىء وليس بعضا من فتات جهودكم او انفعالاتكم العاطفية) كما فعل عريس الاسرة الذى تفاعل قليلا مع المرأة ولكنه فى النهاية فضل عروسه ومال والده وحقيبة السامسونايت .

هذه هى المسرحية التى مثلها شباب وفتيات يظهرن على المسرح لاول مرة وهم لا يعلمون انهم يملكون طاقات تمثيلية جيدة لم تستغل ولو استغلت جيدا لغيرت الكثير من ناحية فنية .

كلمة اخيرة للمخرج . لقد اعتمدت كثيرا على النص وقد وصل للناس ما اردت قوله لكن هذا لا يمنع الاهتمام بخصائص المسرح الاخرى وهى الحدث المسرحى والحركة النابعة من صلب المشهد . نرجوا ان نرى ذلك فى اعمال قادمة مع الممثل جيدا .

محمد انيس

برقيات عاجلة

*** الى الفنان (مصطفى الكرد) خارج الوطن**

كل وردة مهما بلغت من الجمال، ستموت حتما اذا ما فقدت التربة التى اوجدتها ..
املنا كبير ان نراك قريبا .. !

*** الى فرقة دبابيس للفنون المسرحية) رام الله**

نعلم انكم تستعدون لتقديم عمل مسرحى جديد .. ونعلم ايضا الظروف التى تحول دون متابعة عروضكم . نشد على ايديكم ونتمنى لكم التوفيق .

*** الى مخرج الروائح (حسيب يوسف) عمان**

« حلوه كثير » لم تكن مسرحية ، بل كانت عبارة عن وجهة نظر ساقطة نشك فيما اذا كانت تصلح للاخراج .

*** الى الممثل القدير (عادل الترتير) رام الله :**

« عنتر » مات متجمدا نتيجة سوء فى الاحوال الجوية .. اما انت فنحن ندرك ان الاحوال الجوية الرديئة التى حلت بمسرحنا لا يمكن ان تميتك لان الجذع القوى لا تقتلعه الرياح .
نتمنى ان نراك قريبا ممثلا ، محتفظا بحيويته ، وخفة ظله ..

*** الى فرقة نابلس للفنون المسرحية ــ نابلس :**

بدايتكم كانت موفقة للغاية (وبائع الصبر) تشهد على ذلك ..

ولكن يجب ان تحافظوا على علاقة دائمة مع جمهوركم الذى طال انتظاره لعروضكم الجديدة .. ولا نريد ان نقول ان «المشمش قرب» .

*** الى كتابنا الاعزاء / الارض المحتلة :**

كتبكم التى تنشر تباعا ، لها قيمة فنية لا توصف من حيث اخراج صفحة الغلاف واختيار الاسم ونوعية الورق والطباعة .. ولكن !
متى تفهمون ان قراءنا ينظرون الى المضمون اكثر من الشكل ! .

*** الى فنانى الارض المحتلة التشكيليين :**

حينما زرت معرضكم الاخير فى رام الله ، لم اجد موطنا لقدم ، بعكس معرضكم الذى اقيم فى عمان لم اسمع به وقتها الا من خلال اعلان صغير فى صحيفة يومية هناك .. فتلكم اصيل . نتمنى لكم التقدم والنجاح .

*** الى فرقنا المسرحية المحلية :**

هل لا زلتم تقيمون هنا .. فى كوكبنا .. ام ان نشاطكم انتقل الى كواكب اخرى ، حتى عدنا لا نسمع شيئا عنكم ولا عن نشاطاتكم ، نود الاجابة سريعا على العنوان التالى: الضفة الغربية / قاعات العرض .

*** الى المجالس البلدية / الضفة الغربية :**

املنا كبير فى ان يبذل كل منكم جهده للعمل على تطوير المنطقة ورفع مستواها الثقافى والحضارى، والفن ــ كما هو معروف ــ هو مرآة الحضارة العاكسة لتقدم الشعوب .. متى تنظرون الى المسرح والحركة الفنية فى بلدكم نظرتكم الى اى طريق يجب تعبيده؟! الفرق لا تزال تطلب المساعدة .. ولكن يبدو ان بلدياتنا تعودت عدم الاستجابة الا على الظرف المختوم !.

الناقد المتجول

* * *

بطاقة توصية

كان قد مضى على تسريحه اربعون يوما ..

ولم يكن قد عثر على عمل برغم مساعيه وتطوافه ، ولم تصدق وعود الواعدين برغم ان بعضها جدي ، وان نوايا اصحابها ليست سيئة تماما .

كان عليه ، كل مساء ، ان يقول لنفسه : « غدا » وحين يصير الغد امسا ، يظل عليه ان يقول لنفسه: « غدا » . وينهض باكرا ليبحث عن عمل جديد وليمني نفسه بـ « غد » جديد .

« نوري بن نور » ، الساكن في حي الاشرفية في بيروت ، والعامل المياوم المسرح من مصلحة الهاتف الالي ، لم يترك بابا الا طرقه .

كان يغادر بيته قبل ان يستيقظ اولاده لكي يتجنب نظراتهم المتسائلة. فهم يلاحظون خيبته كل مساء ، ورجاءه كل صباح ، وينطوون على نفس الخيبة ونفس الرجاء .

ويبدو انهم الفوا هذا الحال في اوقات البطالة .. وانطبعت في اذهانهم لوحة « رضوان الشهال » « في صبيحة العيد » المعلقة على الجدار . كانت تلك هي اللوحة الوحيدة في البيت، ولم توضع ثمة للزينة ، فالجدران العارية لا يفكر احد بتزيينها بلوحة كهذه ، وانما وضعها « نوري » كما توضع الحجة في رقبة الفرس .. كانت باختصار حجة البيت ، وفيها يظهر عامل يجلس على العتبة في صبيحة عيد، واضعا كفه على خده ، ومن حوله اولاده ينظرون اليه ، ويعيشون، مثله ، غربة حقيقية .

الفارق الوحيد ان والدهم لم يكن يضع يده على خده .. ابدا لم يضع يده على خده ، وكانت والدتهم هي التي تفعل ذلك ، وهي التي تجلس على العتبة ، ومن حولها صغارها، بانتظار الوالد الذي ذهب يبحث عن عمل .

قصة قصيرة

للكاتب السوري
حنا مينه

وكانت البنت الكبيرة ، المصابة بفقر الدم على الارجح، تتجنب والدها في ايام بطالته .. لا تريد ، بشعور غامض ، ان تكون شاهدا على قهره في صراعه مع الزمن .. اما الام فلا تقول شيئا ، لانها تعتبر الاشياء كذلك ابا عن جد ، بينما الجدة تلوم ابنها لانه « ينطح الصخر » والايام تعزز رايها ، وقد جاء تسريحه بعد اضراب فاشل اخيرا ، بمثابة الدليل القاطع على ان نوري « ينطح الصخر » .

ونوري لا يصغي الى امه ، فهو يجد الامور طبيعية جدا .

الاضراب الفاشل يعقبه تسريح انتقامي . وقد وفر على نفسه التعب فلم يتعلل بالعودة الى العمل ، بل وكل محاميا للحصول على التعويض ووقع تعهدا بدفع خمسة وعشرين بالمئة اتعابا ، اضافة الى حسميات الضرائب والرسوم ومصاريف المحكمة وقد ادرك ان التعويض — حتى اذا حصل عليه بعد شهور — لن يصل الى يده الا ممسخا ، وهو لا يفي الا بجزء من ديونه ، وكل قيمته ، في الوقت الحاضر ، انه ضمانة للدائنين الذين يعرفون ذلك ، وقد ارتضوا اشفاقا واملا ، بالاستمرار في تسليم العائلة اقل كمية من الخبز ، مع رفض الطلبات الاخرى ، او القبول بالضروري جدا منها ، وحتى الضروري صار في امره خلاف :

فالتبغ اعتبره حانوتي من الكماليات بينما تساهل حانوتي آخر فلم يخرجه نهائيا من قائمة الضروريات ...

وصار على نوري الا يدخن وفقا لاجتهادات الدائنين ، وقد يمر يوم او يومان فلا يدخن ابدا .. اما النقود فلا اثر لها ، وهو مضطر ، شأنه ايام البطالة ، ان يذهب ماشيا الى البرج .

وها هو يمشي .. نهض باكرا، وسار مجدا .. لم ينتظر قهوة الصباح ، فهذه ايضا صارت من الكماليات ، والتدخين مع القهوة صباحا ، يعادل وجبة كاملة بالنسبة لمدمن مثله،ولكن القهوة غير موجودة وكذلك الدخان ، والامل ، وهو كل راسماله ، في بطاقة التوصية التي يحملها .

شقيق زوجته هو الذي جاءه ببطاقة التوصية .. رفضها بادىء الامر، وتحت الالحاح وضغط الحاجة وضعها في جيبه وقصد السراي منتظرا مجيء الوزير .. مكث من الصباح حتى انتهاء الدوام ولم يحضر .. قيل له انه في البرلمان .. وفي اليوم التالي ذهب ايضا وانتظر ، ووجد غيره ينتظر . المراجعون كثيرون وبطاقات التوصية كثيرة.. حبر على ورق ، ولكن لا بد منها .. لا بد من الواسطة ، والوسطاء كثيرون ، ففي كل منطقة وجهاء وادعياء وسماسرة ، وكل هؤلاء يعطون بطاقات توصية باستمرار ، يعطونها دينا على حساب الانتخابات المقبلة ، ببدل عيني من ثمر الارض او الجسد ، ولقاء المال ، فالامر في نهاية المساومة ، يتوقف على العمل المطلوب والمقدرة المراد حلها . .

وكانت البطاقة التي يحملها نوري مسحوبة على الانتخابات القادمة ولان هذه الانتخابات بعيده ،فاحتمال نجاح التوصية بعيد، وهذا ما يعرفه وقد قاله لزوجته التي اصرت على ان اخاها من «زلم» الوزير ، وانه يعتمد عليه في المنطقة ، ويكفي ان يقرأ ما في البطاقة حتى يتذكره ، فهو من اكبر الوجهاء هناك وكلمته لا تصير اثنين في السراي .

مطر ربيعي يتساقط رذاذا .. غيمة وتزول ، بل ان بقاءها مطلوب لتلوين لوحة الربيع . . والجمهة التي تنشرها شحذ جديد للشوق الى الصحو والشمس ، ونوري، فيما مضى كان يحب هذا الرذاذ ، ويسعد به منذ طفولته ، ولم يضق بالرذاذ اليوم الا لانه بلل ثيابه المضطر الى البقاء فيها حتى العودة الى البيت .

الماشي على قدميه من الاشرفية الى البرج، لا يسلك طريق السيارات ولا الترام كلها .. يختصرها بنزول بعض الادراج الحجرية . وكذلك فعل نوري ، بل انه دخل بعض الازقة زيادة في اختصار الطريق،ومع ذلك كله سار وقتا طويلا وتبلل بشكل ظاهر ، والمنديل الذي وقى به رأسه تنقع تماما ، فعصره ومسح به وجهه ويديه ، ثم عصره ووضعه في جيبه ، ودخل السراي بين جهمتين: النفس والجو .

وكالبائعين والشحاذين الذين تصبح لهم بحكم المداومة والخبرة مواقف معلومة ، تصبح للمراجعين المدمنين مواقف معروفة عند ابواب المكاتب وادراج السراي .. اكثرهم خطى — وربما اوفرهم قوة — من له موقف ادنى الى الباب .. واحتلال المواقف رهن بالحضور المبكر ، وكذلك بالمحافظة عليها .

وكالمسافرين في طريق بعيد ، يتعارف المراجعون ويتبادلون الاخبار ويتطارحون الشكوى ، ويشتمون الدنيا ، وقد يشتمون الشخص الذي يراجعونه ..

وفي طريقه الى السراي ، اعتزم نوري ان يرابط امام باب الوزير ، فلما وصل وجد مراجعين آخرين قد رابطوا قبله ، وعليه ان يقف بعيدا كيلا يسد الطريق وينتهره الحجاب . وبمضي الوقت اخذ عدد حملة التوصيات يزداد ، حتى تشكل جمهور منهم . وقد وقفوا اول الامر وقفة طبيعية ، يتحادثون او يدخنون ثم تعبوا من الوقوف فاستندوا الى الاعمدة والجدران ، ثم تربعوا عند اقدامها ، وظل بعضهم يذهب ويجيء . .

وبحلول الظهر ازداد توتر الجميع فاذا لم يأت الوزير اليوم ، وجب عليهم ان يعودوا غدا ، بنفس التفكير ونفس القلق . لقد كان الامل ، في الصباح ، يغمر قلوبهم ، ومع تقدم النهار غاض ، ودب اليأس وتصاعد.

وفجاة حدثت حركة في الرواق . فتح باب المكتب فهرع اليه المنتظرون وتدافعوا نحو الحاجب ، واستعد كل منهم ، شاهرا كتاب التوصية، او متحسسا له في جيبه ، وانجلى الزحام عن لا شيء ..اعطى الحاجب شخصا معاملته واغلق الباب، طالبا من المزدحمين ان ينتظروا ! .

قال رجل هرم مغضبا :

— الى متى الانتظار ؟ هذا يومي العاشر .. لو كنت من بيروت لهان الامر ، انا من الجبل ، ولا مال عندي .. بعت ما فوقي وتحتي والقضية في موضعها ، احضر من الصباح وانصرف بعد الدوام ، والنتيجة (فالصو) .

اجاب كهل آخر :

— صاحب الحاجة عبد يا ابني .

— ولكني دفعت !

الدفع وحده لا يكفي .. لا بد من طولة البال .

— ومن اين تأكل عائلتي ؟

— الله لا يقطع بها .

فلوى الرجل عنقه وقال كمن يخاطب نفسه :

— آمنت بالله .. ولكن عائلتي جائعة ، وحذائي تقطع .. «يا هو» لمن اشتكي ؟

ران صمت على الحاضرين فاعقبه هذا السؤال :

— وماذا قال لك الوزير ؟

— ومن راى الوزير ؟ ارابط من الصباح الى المساء ، ولا ادري متى يأتي ومتى يذهب .

قال واحد من المراجعين :

— مكاتب الوزراء لها ابواب خلفية .

فعلق مراجع مزمن :

— وابواب سحرية ايضا — اسالوني انا .. اذا انتظرت على الباب الخلفي قالوا خرج من الباب الامامي ، واذا انتظرت على الباب الامامي قالوا خرج من الباب الخلفي .. يلعبون بي مثل الطابة .. مصيبة ! .

— الوزير موجود اليوم .. لا تقطعوا الامل.

— رؤية الوزير لا تحمل المن والسلوى .. تعطيه ، بعد طول الانتظار ، البطاقة ، فيقول لك : « تعال غدا » وتاتي في اليوم التالي فلا تجده ، وتنتظر من جديد ..تقطع المشي مئات المرات ، تجلس على الدرج ، تقف حتى تزهق روحك ، تتعب ساقاك فترتكز عليهما بالتناوب تفقد صبرك وقواك حتى تكاد تنهار، وبعد هذا كله ، واذا استطعت ان تكلمه ، يقول لك : « اذهب الى فلان » وتذهب الى فلان فيحيلك الى علان ، وعلان الى علان ، وتيأس فتترك القضية ، او تعود لرؤيته من جديد .. هذه ثالث مرة اراه،وظني انها ليست الاخيرة .. « تفو » على هذا الزمن .. صاحب الحاجة عبد من حق ! .

انكمش نوري في مكانه دون ان يفتح فمه .. استشعر اهانة بالغة

وهو يسمع عبارة « صاحب الحاجة عبد » .. انه ليس حرا ولا فائدة في الانكار ، ولا في التساؤل كيف ومتى استعبد .. وهو يعرف السبب ، ومن أجله اضرب وسرح ، ومن اجله يجب ان ينظم اضرابا آخر ، او يكافح بطريقة أخرى ..

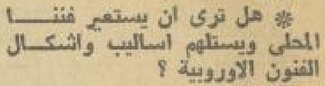
وفيما نورى يفكر ، حدث مد وجزر بين المراجعين، وعلت الضجة وتراكض الناس ، وتسمر هو في مكانه .. لم يستطع مجاراة الاخرين في حركاتهم وتوسلاتهم التي تتناق مع الشكاوى والشتائم التي ارسلوها منذ قليل . تحول كل ما فيهم الى نداءات استعطاف وكلمات نفاق وتذلل ، وارتفعت ايديهم بالرسائل وبطاقات التوصية والمعاملات ، فتشكل ما يشبه الاجمة من الورق الابيض فوق الرؤوس .

كان الوزير المستعجل قد خرج من مكتبه ، يتقدمه الشرطي المرافق ويلحق به الحاجب ، وكان ، وهو يسير ، يكلم هذا ويجيب على تملق ذاك ، ويعطى وعودا على الجانبين، ويعطيها الى الوراء ايضا، والشرطى المرافق يفتح له الطريق ، والحاجب يلفت نظره الى بعض المراجعين ، والموكب يتقدم نحو درج السراى الخارجي ، واجمة الاوراق البيضاء تتحرك ، والتدافع يشتد .. حتى اذا بدأ الوزير يهبط الدرج ، ولم يبق من امل في الوصول اليه الا ببلوغ سيارته والمرابطة حولها ، بادر معظمهم الى قفز الدرجات ، وانتهوا الى السيارة فتحلقوا حولها، وفتح السائق الباب ، فاندفع الوزير الى جوف السيارة وانزوى في طرف المقعد الخلفى ، فامتدت الرؤوس والايدى الى النوافذ ، وعاد السائق الى مكانه ، وراح الشرطى المرافق يستحثه على الانطلاق ، ودار المحرك والمراجعون يحيطون بالسيارة والوزير يرد من الداخل : « غدا .. طيب .. سنرى .. فهمت » . والحاجب ينتهر المتجمعين ،والمرافق يامر السائق : « امشى ! خلصنا! » .

ومشى السائق بصعوبة .. كان عليه ان يشق طريقه بين الاجسام، ومضت السيارة وبعضهم لا يزال معلقا بها ، واسرع فركض المتعلقون بالنوافذ ، ثم تراخت الايدى، وارتد المراجعون واحدا اثر الاخر ،وتفرق الجمع ، فسار كل في الاتجاه الذى هو موليه .

كانت بطاقة التوصية لا تزال في يد نورى .. وهو ايضا تحرك مع الموكب من باب المكتب الى باب السيارة .. تحرك صامتا ، كئيبا، كأنه يخوض في مستنقع من القرف والكراهية ، وقد قرر ، وهو ينفصل عن الموكب الخائب ، الا يعود في اليوم التالى ، ولا في الذى بعده .

ونظر في بطاقة التوصية والسيارة تبتعد ، ورأى الوجوه وقد غاض املها وعاودتها تكشيرة السخط ، وتذكر قولة القائل : « صاحب الحاجة عبد » وابصر عبيد الحاجة وهم يتفرقون ، ويدبون كالنمل على ارصفة الشوارع ، فامتلأ بالغضب عليهم وعلى نفسه وعلى بطاقة التوصية .. واتجه بهدوء نحو صندوق القمامة ..



حوار مع توفيق الحكيم

*** نواصل فى هذا اللقاء حوارنا الذى بدأناه مع الاديب الكبير توفيق الحكيم باعتباره الاب الروحي للمسرح العربى الحديث .**



*** هل ترى ان يستعير فننا المحلي ويستلهم اساليب واشكال الفنون الاوروبية ؟**

ان حديثنا الدائم اليوم عن فننا المحلي هو شيء طبيعي جدا فى هذه المرحلة من حياتنا الفنية .. فنحن لم نزل فى حاجة الى تأكيد انفسنا وتحقيق ذاتنا .. واقناع النفس والغير بأصالتنا . وطبيعي أن نظن ان هذه الاصالة يجب أن نبحث عنها فى ماضينا او بيئتنا او تراثنا الشعبى او نحو ذلك . ويظهر أن هذه هى عقدة الشعوب النامية دائما .. لان الشعوب الراسخة فى الحضارة ليست فى حاجة الى تأكيد ذاتها .. لذلك فهى ترى الاصالة فى الامتياز وحده .. ولا يهمها أن تستعير من اى جهة .. فالكثير من موضوعات **شكسبير وموليير وجوته** مستعار من فنون وقصص واساطير بلاد اخرى اجنبية .. ولقد كان **موليير** وهو يستعير اكثر موضوعاته بل وشخصياته من المسرح الاسبانى يقول : « **انى آخذ ما ينفعنى حيث أجده** » .. ذلك ان الغنى والقوي والمتفوق هو الذى لا يخجل ان يقول انه يستعير .. اما الفقير والضعيف والعاجز فهو الذى يخجل عادة من ذكر الاستعارة .. نحن اذن لم نزل فى مرحلة لا تبيح لنا هذه القوة المجردة من العقد .. وما دمنا فى حاجة الى البحث فى تراثنا وبيئتنا عما يؤكد اصالتنا فلنستمر ولا ضرر على شرط أن لا نغالى كل المغالاة حتى لا ينقلب **موقفنا مضحكا او مزيفا** . على ان اشد الفنون محلية واكثرها التصاقا بارضها وبيئتها انما هى فى الحقيقة قد استعارت هى ايضا واستلهمت الوسائل والاساليب والاشكال الحديثة والمعاصرة والقديمة والغابرة التى عرفتها البلاد الاخرى . وهل يستطيع **تشيكوف او جوركى** مثلا ان ينكر تأثره فى مسرحياته المحلية بالقوالب والاساليب المسرحية الاوروبية السابقة او المعاصرة كذلك **طاغور** فى مسرحياته الحديثة ، والمسرح الصينى او اليابانى على الرغم من وجود تراث مسرحي قديم لهذه الاداب فان المسرحية الهندية او الصينية او اليابانية الحديثة المعاصرة شأنها شأن اى مسرحية اخرى فى اى بلد عصرى ، نراها موضوعة فى قوالب واشكال واساليب المسرحية الحديثة، كما هى معروفة فى اى بلد من بلاد العالم المتحضرة فى عصرنا الحاضر، ذلك أن القوالب المسرحية والاشكال الفنية هى مجهودات مشتركة واجتهادات انسانية متداخلة، واردية ساهمت فى نسجها عصور من حضارات فاصبحت ملكا للبشرية كلها ، لا لامة واحدة ، ان اكتشافات العلم والفن وعاء انسانى عام قد صبت فيه على مدى الزمن مواهب وتجار بشعوب مختلفة من الشرق والغرب على السواء ، ولكل امة ان تغترف منه لتسقى الزهور الحديثة النابتة فى ارضها .. ان احدث المدارس التشكيلية التجريدية فى العالم انما استعارت اساس فنها من بلادنا الشرقية .. فالزخرفة الاسلامية كانت هى اساس الوحى عند مصور تجريدى صميم مثل **بول كليه** .. كذلك التجريد الفرعونى فى النحت كان اساس وحى المثال المشهور **رودان** الذى احدث ثورة فى النحت الاوروبى الحديث .

فالفنون اذن فى كل بلد من البلاد تصب تجاربها فى وعاء مشترك تنتفع به الانسانية كلها فى تقدمها وابتكارها .. لذلك يجب اذن على فننا المحلى ان يتغذى بكل ما يفيد نموه وازدهاره .. ولا يكتفى بغذاء واحد .. ولا يخجل ولا يتعقد من مصدر اى غذاء .. لان بنية الفن كبنية كل جسم محتاجة هى الاخرى فى بنائها الى كافة العناصر الداخلية والخارجية على السواء .

*** كيف يمكن فى رايكم التوفيق** ←

الـــــدراما

تأليف : اشلى ديوكس

*** يحتوى هذا الكتاب على عشرة فصول يتناول بالحديث فى الفصلين الاولين طبيعة الدراما وانواعها متحدثا عن نشأة الدراما وغير ذلك وسنحاول فى استعراضنا هذا التركيز على الفصول التالية :**

١ ــ المؤلف الدرامى

ان دور المؤلف يعتبر من اهم الادوار بالنسبة للفن الدرامى فهو احد المشتركين فى خلق الصورة الدرامية . وقد كان عصر احياء العلوم الذى ساد اوروبا فى القرن ١٦،١٥ م عاملا على تأكيد النزعة الفردية عند المؤلف اذ تسلل الى الدراما عنصر جديد هو التجربة التى ارتبطت بشخصية المؤلف . وكان من جراء ذلك ان تطور الشكل الدرامى الى صورة اكثر دقة واصبح المؤلف الدرامى هو صاحب الكلمة العليا والمسيطر على المسرح بسبب الظروف الجديدة وسيطرة النزعة الفردية .

ويستعرض المؤلف المسرح الاوروبى والمؤلفين الدراميين فيبدأ بالحديث عن :

ا ــ المسرح الايطالى باعتبار ان ايطاليا هى الارض التى استقرت عليها التقاليد الكلاسيكية ، فان تيار احياء العلم فى اوروبا يدفع موجة التعبير الدرامى فى ايطاليا كما فعل فى غيرها فلم يبدأ ظهور التراجيديات الا فى اوائل القرن السادس عشر . ثم اعقبتها كوميديات اعظم منها قيمة وخاصة اعمال آريوستو ١٤٧٤ ــ ١٥٣٣ الذى يدعى ابا الكوميديا الحديثة وفى هذه الفترة ظهرت مدرسة الكوميديا الريفية التى تعتمد على ترجمة المتطوعات الغنائية دراميا ويمكن اعتبارها طليعة الابرا الحديثة . ويعد « الفيرى » (١٧٤٩ ــ ١٨٠٣) اعظم المؤلفين التراجيديين وقد وضع عددا من الدرامات اتخذها من التاريخ وصاغها فى قالب كلاسيكى ثم يجدب المسرح الايطالى حتى يظهر « جابريلى دانزيو » و « لويجى بيراندللو » اللذين اثارا اهتماما خاصا لتوجيههما الدراما وجهة ميتافيزيقية .

ب ــ المسرح الاسبانى . اما المسرح الاسبانى فقد كان تأثره بالقوالب الكلاسية فى عصر النهضة اقل منه فى فرنسا وايطاليا . ويتشابه المسرحان الاسبانى والانجليزى فى ان كلا منهما استيقظ غداة غزو العالم الجديد وعندما بلغت الروح القومية ذروتها .ويحمل

فنيا وموضوعيا بين المحلية القومية والعالمية الشاملة فى مسرحنا المعاصر ؟

ــ ان الانسانية لا تدخل فى ملكيتها العامة الا الفن الذى ترى انه يستحق أن تقتنيه وتحتفظ به دون نظر الى مصدره وجنسه ومنبعه .. فهنالك اعمال محلية كثيرة دخلت الى العالمية لان العالم كله شعر انه فى حاجة اليها .. وهناك اعمال قومية عديدة ايضا لم يلق العالم اليها التفاتا لانه شعر بانها لا تهمه، ولا تهم غير موطنها فقط ، واسباب الحاجة وعدم الحاجة فى هذا المجال من الصعب الامساك بها تماما ، ولكنه شعور العالم كله نفسه بما يهمه وينفعه هو وحده المحك ... وهذا الشعور هو وحده الصادق.. وقلب العالم دليله .. وربما كان من بين العوامل الظاهرة فى ذلك ان العالم يقبل الاعمال المحلية والقومية اذا استطاعت الخروج من نطاق خصوصيتها الضيق الى نطاق العمومية الواسع اى اذا امكنها ان تجعل الانفعال بها يشمل الجماهير فى كل امة وبلد من بلاد العالم . فالضحكة مثلا التى يمكن ان يرن صداها فى ارجاء المعمورة ، لا فى موطنها فقط ، هى ضحكة عالمية.. وعلى هذا القياس ، وسائل الانفعال الاخرى من مشاعر وافكار ونحو ذلك .. اما المحلية والقومية التى لا ينفعل بها الا اهل بلدها فقط فهى بالطبع لا يمكن ان تخرج الى عالم اوسع ..

كذلك من بين عوامل العمومية التى تؤدى الى العالمية تلك الاضافات الحقيقية فى الفن العالمى .. فان العالم حريص على اقتناء كل جديد صادق ليضمه الى مجموعته ومع ذلك فليس كل جهد ولا كل قديم فى الفن مقبولا او مرفوضا .. انما العبرة بما فى داخله من نخاع او طاقة او اشعاع تحتاج اليه البشرية كلها .. فربما ظهر عمل فنى فى شكل قديم ورداء تقليدى لا جديد فيه ، ومع ذلك يتقبله عالمنا الحاضر كله بالحفاوة لان ما فى داخله من نخاع حيوى وطاقة هائلة واشعاع قوى، استطاع ان يرغم العالم كله على الانتفاع به .. فليكن اذن العمل الفنى محليا قوميا او تاريخيا او اسطوريا فى شكل قديم او جديد ، فكل تلك الاشكال والانواع سواء ، المهم هو ان يحتوى العمل الفنى على عنصر يشعر الدنيا كلها بضرورته .

(خاص بالمسرح)

المسرح الاسبانى اسماء «سرفانتس» و « لوب دى فيجا » ،و«كالدرون»، الذى يمثل روح اسبانيا عند تالقها وازدهارها ولكن ما ان يأتى القرن الثامن عشر حتى يأفل نجم المسرح الاسبانى .

جـ ـ المسرح الفرنسى . ظلت فرنسا طوال العصور الوسطى موطن المسرحيات ويعتبر النقاد أن « جوديل » (١٥٣٢ ـ ١٥٧٢) ابا للتراجيديا الكلاسية فى فرنسا،ولكن الدراما الفرنسية الحديثة لم تظهر الا على يد « كورنى » (١٦٠٦ ـ ١٦٨٤) وتعتبر مسرحية « السيد » من الروائع التى تقف على قدم المساواة مع اعظم كلاسيات المسرح وكذلك اشتهر « موليير » (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣) الذى يعد العبقرية المثلى فى الكوميديا التى يتوق كتاب الكوميديا فى كل البلاد ان يصلوا مستواها فحسب ، و « راسين » (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩) ويعد الاب الحقيقى لما يسمونه « بمسرحية الازمات » وهى التى تتلاحق فيها الازمات والحلول الحتمية لهاسريعا. ثم نرى بعد ذلك ماريفو (١٦٨٨ ـ ١٧٦٣) الذى اثرى اللغة الفرنسية بكلمة جديدة هى « الماريفية » وتعنى صفاء الفكر والتعبير المتالق الذى يبدو فى كوميدياته . اما فيكتور هوجو (١٨٠٠ ـ ١٨٥٥)، واسكندر دوماس الكبير (١٨٠٣ ـ ١٨٧٠) فقد زودا المسرح بثروة بلاغية ضخمة . وفى نفس الفترة نعرف « اسكندر دوماس الصغير » (١٨٢٤ ـ ١٨٩٥) الذى تعتبر مسرحية « غادة الكاميليا » اشهر مسرحياته والتى الهمت الكثير من الكتاب على مختلف العصور .ويأتى « هنرى بيك » (١٨٣٧ ـ ١٨٩٩) ليصور حياة الطبقة الوسطى فى مسرحيته الشهيرة « الغربان » وتتوالى السلسلة بعد ذلك ولكن لعل المأثرة الكبرى التى يدين المسرح بها للبلاد اللاتينية هى احتفاظها بالشكل التقليدى للمسرح من عصر النهضة حتى عصرنا الحاضر .

د ـ المسرح الانجليزى : اما المسرح الانجليزى فقد كان تاثره بالدراما فى عصر النهضة اقل منه فى البلاد اللاتينية ومع ذلك فقد وصل الى مرحلة جليلة . ويحفظ لنا التاريخ اسماء كيد ، وبيل ، جرين، مارلو ـ الذى كان له الفضل فى نشر الدراما الاصلية لاول مرة ـ ولكن هذه الفترة التى شهدت هؤلاء المؤلفين تعتبر غامضة فى التاريخ الادبى الانجليزى فان عدم الدقة فى نسبة الاثر الفنى لصاحبه ادى الى اختلاط الاسماء . وقد يكون ذلك لعدم احتفال الجمهور بالمؤلف قدر احتفاله بالاثر الفنى . ويقال ان معظم مسرحيات « شكسبير » التى الفت قبل عام (١٥٩٥) كانت تحتوى على اجزاء من تاليف غيره. ويظن ان اولى مسرحياته هى«الحب عمل ضائع » وان آخرها « هنرى الثامن » ومع ذلك فان اغلبها ينسب لـ « فليتشر » . ويستمر مؤلف الكتاب فى الحديث عن شكسبير ودوره بالنسبة للمسرح ، ثم من جاءوا بعده ويشير الى ان الدراما الانجليزية المسماة دراما عودة الملكية كانت سيئة السمعة مما جعل معظم مؤرخى الادب يبخسونها قيمتها ، ويتجاهلون مؤلفيها اذ كان المسرح فى تلك الفترة تافها مزخرفا بلا ذوق مسرح الفاظ وكلمات . ولكن ما ان تأتى الحركة الرومانسية التى لم تؤثر كثيرا فى المسرح الانجليزى ابان (ق ١٩) حتى تشتهر بعض الاعمال المسرحية لشيلى ، ولبنرو فى مسرحيته « مسز تانكرى الثانية » التى توضح اتجاه المسرح الانجليزى الحديث ، وتشير الى مدى تاثير ابسن ـ واما مسرحيات « اوسكار وايلد » وبخاصة الهزلية مثل « اهمية ان تكون جادا » فقد رسمت الطريق لاسلوب جديد يهدف الى تضمين المغزى وراء كل نكتة او مزاح ثم يأتى « برنارد شو » لتكون مسرحياته دفعة قوية فى الطريق ، فقد اثرى المسرح بعدد كبير من المسرحيات ، طابعها العام يتسم بمشاعر الغضب الاخلاقى والسياسى ، والاجتماعى بخلاف افكارها الذهنية اللاذعة . اما سومرست موم » فيصل فى كتابة الكوميديا الى اعلى مستوى ثابت .

هـ ـ المسرح الالمانى : لم تظهر فى المانيا اى دراما ادبية يمكن مقارنتها بالدراما فى البلدان الاخرى التى ذكرناها وذلك خلال القرنين ١٦ ، ١٧ م حيث ظلال عهد الاصلاح الدينى ما زالت قابعة هناك فلم يكن ثمة مسرح حقيقى يصلح كمدرسة لتقديم المسرحيات ثم بدات حركة المسرح فى المانيا تنبض بالحياة متسترة بفرق الممثلين التى زارت المانيا ومعهم ترجمات مختلفة للدراما فى عصر الملكة اليزابث وشرع الالمان فى محاكاة تلك الترجمات قبل ان تضع حرب الثلاثين النهاية المؤقتة لتطور الدراما . ولكن سرعان ما ياخذ سلطان النهضة فى الانتشار بعد ذلك عن طريق طباعة الكثير من القصص والاساطير الشعبية . والحقيقة أن الدراما الالمانية لم تصبح قوة قومية صادقة الا فى العصر الذى ظهر فيه « لسنج ـ الذى يعد ابا الدراما الالمانية الحديثة (١٧٢٩ـ١٨٢١) ـ و «جوته» ـ الشاعر الفحل الذىلم تشرف الدراما على عقل اعظم من عقله والذى يعد العبقرية الذهبية العليا لذلك العصر (١٧٤٠ ـ ١٨٣٢) ـ ، «شيلر» صديق جوته ومعاصره الذى يتميز بقوة حاسته المسرحية (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) . ويمثل مؤلفو الدراما الالمان فى ذلك العصر الزهرة الاخيرة للنهضة فى اوروبا وكان اهتمامهم بالتعبير عن الروح الانسانية اكثر من اهتمامهم بالشكل فهم الذين ادخلوا العنصر الاخلاقى الحى فى

دراسة الكلاسيات ومن ثم اصبح لهم مكان خاص فى الاداب العالمية. وما زال التاريخ يحفظ لنا اسماء كثير من الاعلام الذين اسهموا فى دفع الدراما فى المانيا الى الامام حتى وصلوا بها الى عصرنا الحاضر مما يفصله الكتاب .

و — ويستعرض المؤلف المسرحى النمساوى ، والتشيكوسلوفاكى ، والمجرى والنرويجى ، والسويدى فيرى ان « هنريك ابسن » (١٨٢٨ — ١٩٠٦) النرويجى اعظم اثرا على مسرحنا الحاضر من اى كاتب آخر ، فقد كان شاعرا ، ذا نزعة فردية عرض فى اسلوب درامى مشاكل عصره وعصرنا . اما فى السويد فقد ظهر فى نفس الفترة « اوجست سترندبرج » (١٨٤٩ — ١٩١٢) الذى جاهد فى ان يكون له تاثير مستقل على الدراما الاوروبية ، ولم يكن سعيدا فى حياته ولذلك سخر من ابسن لمناصرته للمراة ، واقام من نفسه نصيرا للرجل ، ومدللا على تفوقه فى الحرب العقلية بين الجنسين .

ز — المسرح الروسى : ان مولد الدراما الروسية يعتبر متاخرا ولكنها مع ذلك وجدت تراثا خصبا من الفولكلور ساعد فى خلق اشكال عديدة فى الفن مثل الباليه التقليدى . ويحتفظ المسرح الروسى باسماء « جوجول » ، وتولستوى و « ماكسيم جوركى » ، « انطون تشيكوف » الذى يعد من اعظم مؤلفى الدراما ذوى النزعة الطبيعية ، وتعتبر مسرحياته وثائق تاريخية كمسرحيات « تولستوى وجوركى » .

ح — المسرح الامريكى : استمد المسرح الامريكى تاثيره من المسرح الفرنسى بطريق غير مباشر ، والذى يبدو للمتتبع للمسرح الامريكى انه قد قنع باتباع الاشكال الاوروبية ولذلك فهى لا تترك انطباعا مستقلا على المشاهد الاجنبى .

واخيرا ينتهى الفصلان اللذان عقدهما مؤلف الكتاب « للمؤلف الدرامى » وقد اطلنا فى عرضنا لهما اذ ان المؤلف يرى ان المؤلف الدرامى وليد عصر النهضة ، وقد وصل الان الى درجة كبيرة من النضج وحرية التصرف بعد مرور ثلاثة قرون او اربعة عليه . وان الاعمال التى وضعها لتعد تلخيصا لكل جهود الانسان فى ادراك هدفه المشترك ، ومصيره المشترك .

٢ — الممثل

لقد كان الممثل منذ القدم اداة للتعبير ، ولم يتمتع بالتقدير الا عندما انتظم فى خدمة الدولة فى اثينا ، واصبح ينظر اليه كفنان ، ومع ذلك فقد ظلت شخصيته مستترة وراء الاقنعة . ان مهنة الممثل لم تكن تستلزم اكثر من ذاكرة قوية فحسب فلم يكن الملقن معروفا آنذاك ، ومن الغريب حقا ان مكانة الممثل الاجتماعية كانت تميل الى الهبوط كلما اخذ يتخلى عن استعمال القناع اثناء التمثيل . وكان الممثل فى العصور الوسطى يعد من اصحاب المهن المتجولة ولكن الامر لا يستمر على هذا المنوال فان التحقير الذى كان لاصقا بمهنة التمثيل قد انتهى واصبح كبار الممثلين فى عصرنا الحالى محل تمجيد الراى العام وتقديره . وقد انقسم الممثلون — كما انقسم مؤلفو الدراما — الى فريقين تبعا لموهبة كل منهما ... للماساة او للملهاة وذلك بتاثير الطابع الكلاسيكى الذى ساد اوروبا فى عصر النهضة .

ويتحدث المؤلف بعد ذلك عن صفات الممثل الاصلية التى يجب ان يتصف بها كثباته على المسرح ، وقدرته على التعبير نظما او نثرا فى دقة ، وموهبة فى تصوير العاطفة الذاتية للشخصية التى يمثلها . وعلى ذلك فانه ليس هناك ثمة شكل ثابت للاداء التمثيلى ، انه لا يوجد سوى فن واحد للتمثيل وان بدا انه متعدد الجوانب فذلك يرجع الى واقعية مسرحنا العادى والى الحوار المالوف ، والى رسم الشخصيات على غرار اشخاصنا الطبيعية . ان الممثل فى الحقيقة كالمؤلف الدرامى يعتبر ناقدا للحياة ، والشخصية التى يؤديها انما هى خلق مستقل . نحن لا نطالب الممثل الا ان يكون رمزا صادقا ، وعندئذ ، سوف يكون امام اعيننا لوحة فنية وليس صورة فوتوغرافية . فالممثل يجب ان يكون هو الرمز الرئيسى للحركة الدرامية ، وكلما اقتربت المسرحية درجة من الاقتناع آمن الجمهور بقدرة الممثل وبراعته .

٣ — المخرج

يشبه المخرج فى حقيقة الامر المايسترو فاذا كان المؤلف هو خير من يفسر مسرحيته فليس معنى ذلك انه يستطيع ان ينقل المعنى الى الممثلين او يظفر منهم بالتفسير المطلوب ، لذلك كان من الطبيعى ان يفضل الممثلون لارشادهم احد رجال المسرح ممن يفهمون اصوله . وعلى ذلك يعتبر المخرج خير وسيط بين المؤلف والممثلين — فهو حين يقرا المسرحية يكون فعلا ناقدا ، ومشاهدا — معا — لعمل فنى ما زال فى مجال الخيال وتعد انطباعاته الاولى من القراءة مهمة جدا فان دوره فى تقديم المسرحية يرتفع الى مستوى خلقها . انه يهتم اولا بتوزيع الادوار ، وثانيا بالمنظر المسرحى . اذ انه فى تقديره اهم منه فى تقدير المؤلف ، ولعل هذا يضيف عبئا جديدا عليه اذ يجب ان يكون خبيرا فى الاضاءة ، وان يتوخى فى مناظره ان تكون موحية . يشرع المخرج بعد مرحلة الانطباعات الاولى فى عمل رسم تخطيطى لحركات شخصيات المسرحية وعليه حينئذ ان يتلافى اى تداخل او تعارض بينها ، وان يستهدف تنوع الفعل دون خلل فى الحركة . وباختصار على المخرج

ان يكون مزودا بفكرة واضحة محددة عن الكيفية التى سيدور بها الاداء التمثيلى للمسرحية ، اما المرحلة التالية فهى التجربة التمثيلية ويستخدم المخرج فى هذه المرحلة اذنيه وعينيه فى ادارة التجربة ، يصحح ، ويرشد ويصغى بكل عناية الى كل ما يدور حوله ، وطالما كان المخرج موجودا فان كلمته لا بد وان تكون هى العليا . ولعلنا فى النهاية لا نضيف جديدا اذا قلنا انه من المفيد للمخرج ان يكون ذا خبرة فى التمثيل على الرغم من ان عمله ليس التمثيل او تعليمه . وانما ينحصر عمله فى اثارة غريزة التمثيل عند الممثل . ويستمر المؤلف فى نصله القيم عن المخرج فيرى ان عمل المخرج فى المسرحية الواقعية الحديثة يشبه طبع الصورة الايجابية من السلبية اما فى مسرحية الخيال فانه يقوم بفرض الصورة فرضا .ويرى ان معظم المخرجين ينتمون الى واحد من الفريقين اى الذين يطبعون الصورة ، او يفرضونها ، ان المخرج حـ ين يشرع فى عمل يعتبر بمعنى ما مؤلفا دراميا. ان المخرج او الاخراج الاصيل لا يجلب جمالا للمسرح فحسب بل يذكى مخيلة الكاتب ايضا، وبذلك يمكن اعتبار المخرج احد الذين يسهمون فى الابداع المسرحى . اننا عندما نحكم على عمل المخرج فانما يكون ذلك بمقدار الاخلاص فى التعبير عن غرض المؤلف مهما كان الاخراج ممتازا .

ان عدة المخرج تعتمد على التوازن الدقيق بين العين والاذن . ويجب ان يملك السلطة المطلقة عند اعداد المسرحية مستمدا ذلك من ذاته شخصيا دون انتظار اذن بذلك . ان المخرج هو ذلك الجندى المجهول دون رجال المسرح جميعا — الذى يؤدى عمله فى صمت بعيدا عن الاضواء .

٤ — المنظر المسرحى

يتحدث المؤلف عن تطور المنظر المسرحى منذ استخدمه اليونان باعتباره جزءا خلفيا للمسرح ،تكون الابواب فيه لمرور الممثلين ،والرسوم ذات طابع رمزى بحت اذا لم يكن الذوق الهللينى يستسيغ اى تمويه للحقيقة . وهو يرى ان المناظر بمعناها الحالى لم تستخدم الا عندما استقر المسرح — اى منصة التمثيل — فى وضعه الحالى وكان ذلك فى عصر عودة الملكية فى انجلترا وابان الفترة الاخيرة من عصر النهضة فى اوروبا عموما ثم اصبح الستار رمزا ضروريا ليوحى بالمنظر الدرامى الى الجمهور ليس غير ويؤكد المؤلف انه من الواجب ان يستخدم اللون والمنظور فى المنظر المسرحى بدقة متناهية فاذا كانت المبالغة عنصرا من عناصر التعبير المسرحى ، الا ان ذلك ليس معناه ان تكون المبالغة للاستعراض المنظرى لان ذلك يتنافى مع تقاليد المنظر المسرحى الذى ينشد خلق المنظر الخيالى عن طريق الايحاء وبالمعاونة المعمارية من المصمم . ويشير المؤلف ايضا الى التطور الكبير الذى اصاب المنظر المسرحى واهميته فى مشاركة الصورة الدرامية فى التأثير على المتفرج . ويتساءل ما هى خواص المسرح التى يمتاز بها عن السينما والتى يجب ان يدخلها مصمم المناظر فى اعتباره . **اولا** : ان الصورة المسرحية ذات ثلاثة ابعاد وذات تكوين معمارى فى حين ان الصورة السينمائية ذات بعدين ، وتكوينها تصويرى . **ثانيا** : ان الصورة المسرحية وصفية دقيقة اما السينمائية فانها فوتوغرافية . **ثالثا** : الاولى تمثل جانبا خلفيا مبتكرا فى حين ان الجانب الخلفى للثانية مختارا .

٥ — دار التمثيل

لقد بدأت دار التمثيل على شكل مدرج من المقاعد يحيط بحلبة الاوركسترا ، ثم اجتازت عدة مراحل استقرت على الشكل المعروف لنا الان . وقديما حين كان المسرح فى العراء كان يغطى جزء منه ثم ما يزال يتطور حتى يغطى كله تماما . ولم يكن ذلك هو التغير الوحيد فقد تغيرت وظيفته باعتباره مكانا للاحتفال بالاعياد الرسمية فاصبح الان مكانا للترفيه . ثم يتكلم المؤلف عن الدار من الناحية المعمارية وما يجب على المهندس مراعاته عند البناء . ثم ينتقل الى خشبة المسرح والجزء الذى يبدو منها للمشاهدين، ويتطرق الى الحديث عن غرف الممثلين ومخازن الاكسسوار وما الى ذلك متحدثا ايضا عن الدار النموذجية التى يهتف الناس لرؤيتها « هذا هو الرمز الخالد للفن الدرامى » .

٦ — الجمهور

سبق ان قرر المؤلف ان الدراما عمل تعاوني بين المؤلف الدرامى والممثل والمخرج وهو يضيف هنا الجمهور الى هذه الثالثة اذ لا مسرحية بلا جمهور يمثل التجاوب الجماعى الذى يميز الدراما عن غيرها . ان العلاقة بين المسرح والمشاهد تعكس الشعور الروحى للجمهور مثلما تعكس الدراما الحياة ومن هنا ينبغى اعتبار الجمهور عنصرا ايجابيا خلاقا فى الدراما .ان الجمهور فى راى المؤلف هو الخالق الحقيقى للدراما ولا يعنى هو بالجمهور هنا هذه المجموعة من المشاهدين فى زمان ومكان معينين، وانما يعنى به ذلك الكيان الكامل للمجتمع البشرى الذى يكون جمهور المسرح منه بمثابة التعبير المنظور المدرك ان هناك انماطا من جمهور المسرح ولكل منها ذوقه الخاص ولكن من الخطأ الزعم بان هناك جمهورا مثاليا وآخر غير مثالى . ذلك ما يقرره مؤلف الكتاب . وايضا فان الاقبال على المسرح ليس دليل النجاح فان الجمهور متغير من الناحية الكمية باستمرار بصرف النظر عن روعة الدراما او قوتها .. ان اقبال الجمهور على المسرح يكون مفاجئا كما ان انصرافهم عنه يكون مفاجئا ايضا ، فليس ثمة قانون — اذن — يحكم هذه الظاهرة ان الجمهور لا يتأثر حقيقة الا عندما يلمس الصدق فى العمل الذى يشاهده ومن ثم



الملحمية والتربية الاجتماعية

في مسرح بريخت



ليس من شك فى ان بريخت يحتل الان مكانه فى قائمة اعظم كتاب العالم واعمقهم اثرا فى حياة انسان القرن العشرين ، بل انه بعد « كافكا » ثانى اثنين من شعراء الالمانية يحتلان هذه المكانة ويحوزان هذه الشهرة فى انحاء العالم ، رغم صعوبة انتشار الادب الالمانى بنفس السرعة وعلى نفس المساحة التى تنتشر بها آداب اللغات الغربية الاخرى ، او آداب بعض اللغات الشرقية ، كادب روسيا فيما قبل الثورة الشيوعية .

ولعل السر الحقيقى فى عظمة بريخت واعتباره بحق شاعر الانسان الحديث ، هو قيام ادبه وشعره اساسا على انكار التقسيم التقليدى للجمال ، ورفضه الطابع الاطلاقى فى الانتاج الفنى ، ورده هذا الانتاج الى وظيفته الانسانية والاجتماعية ، ولقد ادى ايمان بريخت بوظيفية الفن الى تناول معظم اعماله بالتعديل والتبديل ، والى مصاحبتها بالشروح النظرية بل والى الدعوة الصريحة الى من تناول اعماله المسرحية بالتنفيذ ان يكون حريصا على تحقيق الوظيفة الفعالة لهذه الاعمال فى المجتمع الذى تتقدم اليه ، ولا يخفى ما تبطنه هذه الدعوة من احتمالات المسخ او التعديل او تعدد التفسيرات للعمل الواحد ، غير ان هذه التصرفات من بريخت حيال اعماله تعتبر فى الواقع دليل النهج الجديد ، الذى يعرف العمل المسرحى لا بشكله ، بل بهدفه وفعاليته الاجتماعية . ان بريخت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات ، وهذه اللحظة بالذات ، ومن هنا يجب ان يعكس حاجاته الحقيقية والواقعية ، هذا الاهتمام ، وهذه العناية من بريخت بالحاجات الموضوعية الراهنة للجمهور (المجتمع) هى العلامة المميزة لمسرح بريخت .

وقد ضمت اعمال بريخت ، كاتبا ومخرجا ، كثيرا من انتاج كتاب المسرح من كل الاجناس والعصور ، تناولها جميعها بالتعديل ، او ادخل عليها مشاهدة جديدة ، او فرض عليها تفسيرات حديثة تخضعها لحاجة المجتمع الحديث ، وتجعلها قادرة على عرض قضاياه وكشف المتناقضات التى يعيشها مع نفسه فردا وجماعة ، ان التراث المسرحى ليس صنما يقدس ، بل ثروة انسانية واجبة الاستغلال . وقد يبدو هذا النهج فى تناول التراث منطويا على اهدار الاحترام والامانة الواجبتين قبلة من وجهة النظر الاكاديمية ، بل قد يبدو اغتيالا رخيصا يفزع كثيرا من النقاد والادباء ، غير اننا لو نظرنا الى المسالة بضمير اجتماعى متحرر من املاءات التقاليد المدرسية لراينا ان اهمية التراث الحقيقية والفعالة ليست فى شخص الشاعر ولا فى ذات الشعر ، وانما فى الخدمات الاجتماعية التى يؤديها الشاعر او شعره للمجتمع المعاصر الذى يواجه قضايا ومشاكل عالم اليوم ؛ ان بريخت يحول هذا التراث

يجب ان يوضع ذلك فى اعتبار القائمين على امر المسرح من كل نواحيه ، وخلاصة القول ان الفن المسرحى يستمد قوته من روح المسرح ومن عقل الجمهور .

٧ — حاضر الدراما ومستقبلها

الحقيقة التى لا يختلف عليها اثنان ان «الناس لو ارادوا مشاهدة مسرحية ما فلن يبعدهم عن المسرح اى لون آخر من الوان الترفيه هذه الحقيقة تقضى على الزعم القائل باضمحلال الدراما وسيرها نحو النهاية . ففى العصر الحديث — مثلا يبدو ان السينما هى اخطر منافس للدراما ولكن اذا تريثنا قليلا فاننا سوف نرى ان اعظم ما يحققه الفيلم السينمائى من اشكال جديدة فى الفن لن يكون الا انعكاسا لاشكال مماثلة حققتها المسرح من قبل . ويتساءل المؤلف اين ما حققه الفيلم من سحر المسرح حيث تشاهد اناسا حقيقيين يقومون بادوار يتغير تاثيرها يوما بعد يوم وهى تنبض بالحياة !! انها شحنات وجدانية تتجاوب مع الجمهور وليس لها ذلك الطابع الالى الرتيب الذى للسينما .

اما المسرحية الاذاعية فانها لا تقف منافسا خطير للمسرح . ان المسرح يحيا بالفن ولا يستطيع ان يتنكر لطبيعته ولذلك يجب ان يبقى ويخلد ، فالمسرح يستهدف النظام وينشد التفوق الجماعى . واننا مخلصين لنستشرف الامل فى بعث المسرح عن طريق التعاون بين رجاله جميعا ليعبروا عن الحياة الاجتماعية فى دراما صادقة فان الناس يتطلعون بحق الى المسرح كرمز من رموز كفاحهم وامانيهم . والمؤلف — ونحن معه — يرى انه لا مناص من الرجوع الى النبع الاصيل للدراما فى وعى الانسان الذى يتحرك فلسنا امام جمهور محدود من المشاهدين بل امام المجتمع باسره .

من جثث محنطة الى ثقافة حية متحركة .

ان الجمال عند بريخت هو ان نقول الحقيقة ، وان نؤثر ، وان ندفع القارىء او المستمع او الروائى الى الاقتناع بما وراء هذه الحقيقة من زيف ومن خداع ، والى التصرف بما يجعل هذه الحقيقة قابلة للتغيير والتبديل ، بدلا من ان يقول : آه ، صحيح فعلا ولكن ليس فى الامكان ابدع مما كان !! .

وهو يهاجم بلا رحمة فى بحثه القيم « خمس صعوبات لمن يريد ان يكتب الحقيقة » اولئك الشعراء الذين تأخذهم الحقائق البديهية ، فيقولون فى كتاباتهم « ان الكراسى تستخدم للجلوس » او « ان المطر يسقط من أعلى الى اسفل او ما اجمل شروق الشمس فى فصل الشتاء لان الحقيقة التى يجب ان تحرك وجدان الشاعر ، هى الحقيقة التى تهمنا ، والتى يجب ان تكون لدى الشاعر ولدينا الشجاعة لقولها ، والاستعداد للدفاع عنها بغية تغيير هذا العالم : حقيقة يجب ان تعرف ويعترف بها يجب ان تتحرك وتكتسب فعاليتها .

وعلى ذلك فالمسرح عند بريخت يجب ان يكون سياسيا وتربويا ، ويجب لذلك ان يكون العمل المسرحى حوارا مع الجمهور يضىء له الطريق ويوضح له وظيفته ، من هذا الاهتمام بالمتفرج ، ومن خلاله بالمجتمع ، ينتج ما يمكن ان نسميه بالسقراطية البريختية : سقراطية تقوم على الاستاذ وتلامذته ، والاستاذ عند بريخت يتردد فى صور مختلفة ، فهو تارة عالم سجل له التاريخ اكتشافات أفادت الانسانية وطورت حياتها كجاليليو ، وطورا الشاعر (بالمعنى الشعبى المفهوم عندنا) كما فى مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » وغالبا الكورس ، كما فى مسرحية « الاستثناء والقاعدة » ، ومن خلال هذه العلاقة بين الاستاذ والحواريين ينشر بريخت التجارب الانسانية ، بعد ان يفسرها ويوضح مفهومها من وجهة النظر الى المجتمع الحديث ، فى كثير من الاصرار ، واحيانا بطريقة مباشرة لا تسوء المضمون ، لانها فى الواقع تشكل البعد الملحمى لهذا المضمون .

وليس من سبيل الصدفة ان يقترن ميلاد المسرح الملحمى بتحليل نقدى لكنه المتعة التى يمارسها المتفرج فى المسرح . وقد اختار بريخت للتطبيق لونى الاوبرا والاوبريت لانهما يقومان اساسا على المتعة السطحية (على الاقل بحسب التقعيد الاساسى لهما) بصرف النظر عن ثقل المضمون . لقد راى بريخت ان رجل اليوم ينطلق الى المسرح بعد عرق يوم طويل ، ليلقى بنفسه بين يدى ساحر يزيل عنه بسحره حرارة حبات العرق ، ويغرقه فى حلم مرح ينسى فيه مشاكله وآلامه ، تماما كما يلجأ زميل آخر له الى الحانة لينسى همومه فى كاس ، او الى غرزة مخدرات يبدد فيها عقله الواعى ويحلق فى اوهام رمادية او وردية حتى يغلبه النعاس . هذه المتعة السلبية المخمورة تختلف تماما عن المتعة التى يريدها بريخت لمتفرج المسرح الملحمى ، بل هى الضد تماما لان هذا المسرح يجب ان يوقظ فى المتفرج حاسة النقد وان يضع امامه عالما موضوعيا واضحا ، وان يناديه فى النهاية بطريق مباشر الى تغيير حياته ، ان المتفرج فى المسرح التقليدى يندمج فى الحديث وفى الشخصية المسرحية ويعيش معهما ، يبكى لبكاء البطل ، ويضحك لضحكه ، اما فى المسرح الملحمى فيجب ان يكون منفصلا تماما عن الصورة المسرحية (ولهذا يعتبر عنصر التغريب العامل الاساسى فى هذا المسرح) وقد يضحك لبكاء البطل ويبكى لضحكه الاول يخرج من المسرحية قائلا : صحيح ، هذا حق ، لقد حدث مثل هذا امامى ! اما الثانى فيقول صحيح ، هذا يحدث ، ويجب ان اغيره ! .

لقد راى بريخت ان خدمة المجتمع الانسانى الحديث تستوجب أن يحل محل « مسرح المتعة » « مسرح التوعية » والفهم والتربية ، وقد قطع مراحل شاقة من البحث والتجربة لكى يحقق هذا الحلم . ولنستعرض الان هذه المراحل ، علنا نخرج بصورة تطبيقية اوضح للمسرح الملحمى . بدا بريخت حياته الادبية واحدا من جيل التعبيريين الالمان الذين دفعت بهم الحرب العالمية الاولى الى هزة روحية قاضية ، وانتاجه المسرحى الاول يعكس كثيرا من ملامح التعبيرية الا انه يمتاز عليهم بعدم الوقوع فى تلك الالتواءات المثالية التى دمرت دقة الخلق الفنى فى كثير من التعبيرين وجعلت انتاجهم يولد ويتحجر ويموت مختنقا فى خلال العشرينات لمحليته الزمانية والمكانية ..

فى عام ١٩١٨ كتب مسرحيته الاولى «بال» وعنوانها «قصة حياة درامية» ، وهى تحكى قصة ميكانيكى عاطل ، اضطر الى الغناء فى كباريه ، ثم امتهن احط المهن النابعة من جو الكباريه ، وبلغ به الانحدار ان قتل اعز اصدقائه ثم انتحر ، وقد فقد ثقته فى كل شىء حوله ، و «بال» قوة غريزية حيوانية ، شانه شان شباب الالمان فى العشرينات لا يحس اية مسئولية ، ويعيش حياته تحت وطأة قدره .

وفى ١٩٢٠ يكتب « طبول فى الليل » ، وهى كوميديا مريرة تعالج حكاية ترددت كثيرا فى الادب التعبيرى : الجندى العائد من الميدان ليجد المستغلين قد وضعوا ايديهم على كل ما يملك من حياة ، حتى على امراته ، فاذا ما اخذ وضع الثورة ، عادت اليه امراته ، فيقرر ان يبدا معها حياته من جديد ..

وكلا العملين ينطقان بالثورة ضد الحرب ، وضد البورجوازية المنتفعة من الحرب . وتهدى بريخت غريزته

الصادقة الى الحاجة للارتباط بالقوى الحية للمسرح ولاكتساب المادة الاولية التى تستكمل خلقه وتثبيته كرجل مسرح، فيترجم ويقتبس ويعد عن كتاب المسرح الاليزابثي والاسباني والصيني . وفى سنة ١٩٢٤ يتقدم اعداده لمسرحية «ادوارد الثاني » لمارلو ، ومن خلال اعداده لهذه المسرحية التاريخية ، يكتشف بريخت البذور الاولى لاسلوبه الملحمي فيتناول الاحداث وعلاقات الشخصيات بالتعديل الجرىء ليحقق معاني واهدافا تتصل بالتنظيم الاجتماعي ، بما يكشف عن التخطيطات الاولية لميوله الايديولوجية . وفى نفس السنة يستدعيه « راينهاردت » ، ساحر المسرح ، ليعمل مخرجا فى المسرح الذى يديره ، حيث يلتقى بمؤسس « المسرح السياسى » « اروين بسكاتور » ، ويؤدى التعاون بينهما الى استنباط فكرة «المسرح الملحمى» وتحويلها الى حقيقة تتجسد فى المسرحية التالية لبريخت « رجل يساوى رجل » (١٩٢٥) وهى تحكى قصة تحول الحمال الهندى « جيلى جاى » الى جندى فى ثكنات الجيش فى « كولكوا » عام ١٩٢٥ . لقد رحل جيلى جاى ذات صباح من بيته لشراء سمكة ، ولكنه يجد نفسه فى نهاية المسرحية فى بذلة جيش صاحبة الجلالة البريطانية وقد تحول قلبا وقالبا الى محارب شرس فى سعير الحرب الاستعمارية . وحقيقة مضمون المسرحية هى عملية التحول هذه التى عاون فيها بطل المسرحية دون ادنى ارادة منه ، الامر الذى يجعل منه بطلا مأساويا ، وصورة شفافة لمنطق المجتمع الحديث .

فى هذه المسرحية تشف الخطوط الاولى للمنهج الملحمى اكثر وضوحا، لتتضح فيما بعد على المستوى النظرى بعد سنوات ثلاث .

ان المسرح الملحمى عند بريخت لا يقوم على تطور « احداث » ، بل على عرض « حالات » . وهذا العرض لا يستوجب اعادة خلقها على طريقة الطبيعيين ، بل على اكتشافها ، وعلى معاونة المتفرج على اكتشافها ، بطرق عديدة من اوجه « التغريب » باحلالها فى بيئة جغرافية غريبة، او بتجسيد الحادثة فى كثير من المبالغة وبطريقة حرفية لا رمز فيها، او بتقطع تسلسل الحوادث عن طريق تغيير المكان او تضمين الاغنيات او مقطوعات النظم . وبعد ان يطبق بريخت هذا النهج على المسرح الغنائى فى اوبريت « ماها جونى » التى تحكى فى عشرين لوحة قصة تأسيس مدينة خرافية على يد مجموعة من صيادي جزيرة الاسكا، ثم صعود هذه المدينة على اساس برنامج عجيب للحياة مؤداه :

« ملء البطن ، ومعاشرة النساء، ولعب البوكس والنحيب » دون نقود، ثم سقوط المدينة بعد ابتكار النقود وانتشار الراسمالية ، ثم فى اوبرا « الاوبرا بثلاثة قروش » التى تصور كيف يعايش المجرمون والقتلة واللصوص حراس الامن المرخصين،

والمسرحية التعليمية ليست من ابتكار بريخت ، فقد لجأ اليها من قبله بسكاتور ، ومن قبله بثلاثة قرون استعملها الجزويت فى حركتهم الاصلاحية كأداة للدعاية الكاثوليكية، وفى هذه المرحلة بالذات يكون بريخت قد دعم علمه وموهبته كشاعر بدراسة اعمال كارل ماركس ، ويدرس الاقتصاد السياسي والتاريخ دراسة منهجية ، فيعاونه ذلك كله، بالاضافة الى التزامه كرجل مسرح، على دفع المسرحية التعليمية خطوات واسعة الى امام محاولا تطبيق الحركة الفكرية الجدلية حرفيا ، وتبدا هذه المرحلة بتعليمية « طيران لندبرج » الاذاعية ، وهى تصف طيران لندبرج العظيم ، مخترقا الضباب الكثيف ومتحديا عواصف الثلج ، ليهزم قوى الطبيعة البدائية الغاشمة ، ثم يعيد كتابتها فيما بعد للمسرح فى صورة اكثر تطورا وتنوعا تحت عنوان « تعليمية بادن » .

ولعل تمثيلية « اساس النظام » (١٩٣٠) ان تكون من بين تعليميات بريخت، اوفاهن بالغرض واوضحهن فى تفسير ما اراد من صفة «تعليمية» ونرى فيها ثلاثة من الثوريين السياسيين ، بعد عودتهم من مهمة فى الصين ، يتقدمون الحساب امام كورس يقوم بدور المحكمة، فيرددون كيف انهم اضطروا الى قتل زميلهم الرابع، بعد ان حصلوا على موافقة. جزاء عاطفيته التى جعلته عاجزا عن مواصلة مهمته كثورى ، وفيما يلى ترجمة لمشهد من هذه التمثيلية:

المشهد الخامس :

ما هو الرجل الحق ؟

الثوار الاربعة : لقد كافحنا يوما بعد يوم ضد الصعاب العتيقة: الياس والاستسلام ، لقنا العمال كيف يتحولون من الكفاح للحصول على مرتب افضل ، الى كفاح للحصول على الحكم علمناهم استعمال السلاح وتنظيم المظاهرات ، ثم علمنا ان التجار فى خلاف مع الانجليز الذين يحكمون المدينة، لاسباب تتصل بالجمارك ، ولكى نحول الخلاف بين المستعمرين لصالح المستعمرين ، ارسلنا زميلنا الشاب بخطاب الى اكثر التجار غنى . وكان مكتوبا فى الخطاب : سلح الشيالين .

وقلنا للزميل الشاب : حاول ان تحصل على الاسلحة . ولكن عندما اعدت المائدة لم يقدر ان يمسك لسانه ، الان نعرض لكم الحادثة .

يقوم ثائر بتمثيل التاجر ..

التاجر : انا التاجر. انتظر خطابا من رابطة الشيالين تنهى الى اعتزامهم القيام بموقف جماعى ضد الانجليز .

الزميل الشاب : هذا هو خطاب رابطة الشيالين .

التاجر : ادعوك الى تناول الغداء معى .

الزميل الشاب : انه لشرف لى ان اتغدى معك .

التاجر : ساعرض عليك وجهة نظرى فى الشيالين ، ريثما يعدون الطعام . تفضل بالجلوس هنا ..
الزميل الشا ب: يهمنى جدا أن الم بوجهة نظرك ..
التاجر : لماذا انجح انا فى الحصول على كل شىء بثمن أرخص مما يدفع الاخرون ؟
ولماذا يعمل الشيال عندى بلا مقابل تقريبا ؟
الزميل الشاب : لا اعرف ..
التاجر : لاننى رجل ماكر . وانتم ايضا اناس ماكرون ، وفهمتم انكم يجب أن تحصلوا على ماهيات من الشيالين .
الزميل الشاب : نعم ، فهمنا ذلك ولكن قل لى هل ستسلح الشيالين ضد الانجليز ؟
التاجر : ربما ، ربما . انا أعرف كيف اعامل الشيال . يجب ان تعطى للشيال ارزا بالقدر الذى يحميه من الموت فقط ، والا فلن يشتغل بعد ذلك لحسابك . مضبوط ؟ .
التاجر : ولكنى اقول : لا ، كلما تكلف الشيالون ارزا اقل كلما امكننى تشغيل شيال آخر جديد . اليس هذا اصح ؟
الزميل الشاب : نعم . اصح — ولكن قل لى . متى تبعث دفعة السلاح الاولى فى الجانب المنخفض من المدينة ؟
التاجر : حالا ، حالا . بودى لو ترى كيف يشترى ارزى اولئك الشيالون الذين يحملون لى الجلود .
الزميل الشاب : يجب ان ارى ذلك .
التاجر : ماذا تعتقد ، اننى اغالى فى دفع اجر العامل ؟
الزميل : لا . ولكن ارزك غالى الثمن . والعمل يجب أن يكون جيدا . بينما ارزك من صنف ردىء ..
التاجر : انتم اناس ماكرون .
الزميل الشاب : ومتى تسلح الشيالين ضد الانجليز ؟
التاجر : بعد الغداء نستطيع ان نزور مخزن الاسلحة . الان اغنى لك اغنيتى المفضلة .

اغنية البضاعة

هناك ارز على شاطىء النهر .
يبدأ سلسلة اعماله التعليمية .
وفى هذه الفترة وفى عام ١٩٤٨
والناس فى المناطق العليايحتاجون الى الارز .
ولكن اذا تركنا الارز فى المخازن فسيرتفع ثمن الارز .
هنالك سيقل نصيب المراكبية من الارز .
وهكذا سيكلفنى الارز ثمنا اقل .
ما هو فى الحقيقة ، الارز ؟
هل اعرف ما هو الارز ؟
من ذا الذى يعرف ما هو الارز ؟
انا لا اعرف ما هو الارز .
انا اعرف ثمن الارز .
.. ..
.. ..
.. ..
.. ..
(ثم الى الزميل الشاب) والان سناكل ارزى الطيب .

الزميل الشاب : (ناهضا) لا استطع ان آكل معك .
الثوار الاربعة : قال هذا . ولم يقنعه تهديد ولا سخرية بأن يأكل مع رجل يحتقره . وهكذا طرده التاجر . ولم يسلح الشيالون .
مناقشة ..
الكورس : ولكن اليس صحيحا ان الشرف فوق كل شىء ؟
الثوار الاربعة : لا ..
.. ..
ونقرا فى المشهد الثامن :
الثوار الاربعة :
وهكذا قررنا ان نبتر بسرعة القدم من الجسم .
القتل صعب .
ولكننا لا نقتل الاخرين فحسب ، بل نقتل انفسنا ايضا اذا لزم الامر . لانه بالقوة فقط .
سيتحول هذا العالم القاتل كما يعلم الجميع
والفكرة الرئيسية فى هذهالمسرحية فكرة الالتزام السياسى . تتبادل الاهداف التعليمية المصبوبة فى شكل النص . فنحن نرى ان الثورى لكى يكون فعالا ، اى ثوريا حقيقيا ، يجب ان يتجرد من ملامحه الذاتية، ومن عواطفه . اى من مكونات ذاتيته ، ولا شك فى ان بريخت كان واعيا اشد الوعى بأن هذه الرسالة السياسية قد تثقل على النص وتمسخ الجانب الفنى فيه . ولكنه قبل ذلك بكل رضا ، وعن ايمان بأن عليه التزاما انبل واهم من الاخلاص للفن ، أو للشكل الفنى ، ذلك الالتزام هو التعرض المباشر للواقع الاجتماعى .

اننا يمكن ان نحس فى موتالزميل الثورى موت الفن ايضا ، ولا شك ان هذا كان فى نية بريخت كهدف ضمنى ، ولكنه موت فى سبيل البعث ، فالفن يمكن أن يبعث ثانية بعد أن يتم الفنان رسالة بالوسيلة الملحمية (أو التربوية) فيكشف عن متناقضات الحياة الاجتماعية ويدفع الى المجتمع الى حركة ارادية لتصحيحها .

والامر كذلك فى تعليميته الاخيرة « الاستثناء والقاعدة » (١٩٣٠)، وهى باجما عالنقد الحديث انضج مسرحيات هذه المرحلة واكملها . وقد استعمل فيها نفس الطرق الملحمية : فأحل الحدث فى مكان بعيد . واستعمل طريقة المشاهد القصيرة والتغييرات المفاجئة للكمان والتغريب بادخال الاغنية وبتوجيه الحديث مباشرة الى الجمهور . وهذه المسرحية لا تكشف عن فكرة . بقدر ما تصف طريقة تصرف المجتمع الراسمالى ، لتدفعنا الى الحكمعليه قبل أن نغادر قاعة المسرح . وهو يقتبس فيها طريقة تقديم الممثل نفسه الى الجمهور من المسرح الصينى التقليدى . وفيها ايضا تجد محكمة ، غير أن وظيفتها هنا تختلف اختلافا جوهريا ، فهى تبرىء التاجر الذى قتل خلال رحلة عبر الصحراء حمالا كان قد استأجره لمصاحبته . وكان التاجر يسابق غيره من

التجار ليفوز تبلهم ببئر جديدة للبترول :

التاجر : ـ ... انا التاجر لانجمان، اسير فى طريقى الى اورجا ، لاحصل على امتياز البترول ومنافسى يتبعوننى عن كثب ، والفائز من يسبق صاحبه .

على اننا هنا نستمع الى حكاية الممثلين ، ونحضر معهم فى الوقت نفسه الحدث . وعندما ينال الانهاك مناله من التاجر والحمال ، الوحيد الذى بقى معى فى القافلة يطلبان شيئا من الراحة ، ويبقيان وجها لوجه ويشعر التاجر الابيض فى قرارة نفسه بانه مهدد من وجود الحمال الاسود ، فيتجسس عليه . ويعد حركاته ويفسرها من وجهة نظره ، ويستقبل نصائحه بمطلق سوء النية ، متخيلا دائما ان الحمال يترقب فرصة سانحة للتخلص منه، وفى النهاية يتصور أن الحمال قد رفع كتلة من الحجارة ليقتله بها فيطلق عليه رصاصة من مسدسه ترديه قتيلا ، غير ان الحمال فى الحقيقة قد اشفق على التاجر ان يكون قد بلغ به العطش مبلغا خطيرا وليس فى زمزميته ماء ، فيحمل زمزميته المليئة ليذهب بها الى التاجر . هنا ، وقد علم الجمهور بتفاصيل القضية ، تنعقد المحكمة. ويبرىء القاضى التاجر، لان القاعدة من وجهة نظره (ونظر المجتمع الراسمالى) ان الفقير المحتاج يحمل فى قلبه الحقد والكراهية لمن هو اغنى منه ومن طبقة فوق طبقته الاجتماعية . وعلى ذلك فحركة خيرة منه ، مثل حركة تقديم الماء للتاجر الغنى العطشان ، تعتبر استثناء صارخا على هذه القاعدة. يقول القاضى فى حكمه :

القاعدة ان العين بالعين

مجنون من يتطلب الاستثناء

ان مد عدوك يده ليسقيك

فلا تأمنه ان كنت عاقلا .

ويرد الدليل ، وكان التاجر قد فصله من عمله اثناء الرحلة لانه رآه يحابى الحمال ، الامر الذى حمله على الخوف من تكتل الاثنين ضده فى الصحراء :

فى النظام الذى رسمتوه لنا

تصبح الرحمة هى الشذوذ والاستثناء .
لا تكن انسانا
فتدفع ثمن انسانيتك غاليا .
الويل لاهل السماح .
الويل لمن كان محياه محبوبا .
وان اراد ان يساعد جاره ،
فقف فى طريقه .
واذا هلك انسان من الظما عند قدميك فاغمض عينيك .
واذا تأوه احد بجانبك
فضع اصبعك فى اذنيك .
واذا استغاث بك احد
فامسك خطاك عنه
الويل لمن ينساق وراء عواطفه
يمد يده ليسقى انسانا
والذئب فى الحقيقة ، هو الذى يشرب .

والحقيقة العارية واضحة فى الكلمات المباشرة وضوحا يجعل المتفرج بين امرين :

اما ان يقبل هذا الحكم الواضح المغالطة ، واما ان يعادى كل النظام الاجتماعى الذى يعتقده ويمنطقه ويهضمه . ولهذا ينشد كورس الممثلين فى النهاية :

.. .. ..

.. .. نحن نناشدكم

ان تكتشفوا الامر الغريب وراء المألوف

وتتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم .

وليكن فى كل شىء معتاد ما يشعركم بالقلق .

تبينوا الشذوذ الذى يستتر خلف القاعدة

وحيثما بدا الفساد لكم
فاوجدوا له الدواء ..

واذا كان ابطال المسرحيات التعليمية الاولى عند بريخت ، بما فى ذلك مسرحية « اساس النظام »التى تحدثنا عنها ، مجرد وسائل لنقل افكار الكاتب ، فان التاجر فى مسرحية « الاستثناء والقاعدة » شخصية مسرحية متكاملة . وهو فوق هذا يحمل اسما ، الامر الذى لم يتكرر فى مسرحية اخرى من التعليميات .

وباكتمال هذه المرحلة من شعر بريخت ، تبدأ مرحلة جديدة . هى خلاصة تجاربه وتركيز اسلوبه ، هى مرحلة النضج التى ترفعه الى مرتبة « شاعر المجتمع الحديث » .

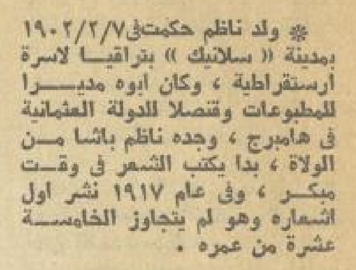
وقد تكون هذه المرحلة موضوع حديث مقبل .

(اسرة البحث)



ناظم حكمت

الشاعر والروائي التركى





*** ولد ناظم حكمت فى ١٩٠٢/٢/٧ بمدينة « سلانيك » بتراقيا لاسرة ارستقراطية ، وكان ابوه مديرا للمطبوعات وقنصلا للدولة العثمانية فى هامبرج ، وجده ناظم باشا من الولاة ، بدأ يكتب الشعر فى وقت مبكر ، وفى عام ١٩١٧ نشر اول اشعاره وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره .**

اتم دراسته الثانوية فى استانبول عام ١٩١٩ ثم التحق بالمدرسة البحرية العسكرية وفصل منها ، وعقب سقوط مدينتى « اورنه » و « بورصه » نشر قصيدته «الاختان» وقصيدته الشهيرة « اسير الاربعين حرامى » عام ١٩٢٠ يصف فيها الوضع السىء الذى آل اليه وطنه، وفى العام نفسه غادر مع زميله (والا نور الدين) استانبول التى استولى عليها الحلفاء الى الاناضول والتحقا بجبهة النضال القومى « ملى مجادلة » ، وفى هذه الاثناء كان لبؤس قرى الاناضول النائية تأثير بالغ فى نفس ناظم ، وماجت روحه باحاسيس لم يجد لها متنفسا فى الاشكال العروضية المعروفة فى الادب التركى ووجد (مس) الحاجة الى ضرورة العثور على شكل جديد صالح ليتسع لما تضيق به الاوزان التقليدية ، وكذلك اثرت هذه الرحلة على فكر الشاعر كما اثرت على فنه فجعلته يتحول الى الفكر الاشتراكى ويعتنقه كحل لمشاكل الانسان .

وفى عام ١٩٢١ مضى الى روسيا، ودرس فى معهد الشعوب الشرقية فى موسكو ، ثم عاد الى تركيا سنة ١٩٢٤ وكانت قد ظفرت باستقلالها الكامل بعد انتصارها المبين على اليونانيين واجلائهم عن الارض التى احتلوها .

وفى عام ١٩٢٥ هاجر الى روسيا بعد ان صدر عليه الحكم بالسجن خمسة عشر عاما لاتهامه بالاشتراك فى حوادث الاكراد . وظل بها حتى عام ١٩٢٨ ، واثناء اقامته فى آذربيجان نشر فى « باكو » اول ديوان له بالحروف العربية (وكانت اللغة التركية تكتب بها الى ان استبدلت بها الحروف اللاتينية فى نفس العام) « انشودة من يرتشفون الشمس » . وعاد الى تركيا فى آخر العام وبدأ نشاطا واسعا لنشر دعوته فشارك فى تحرير عديد من المجلات فى تركيا وبخاصة « المصور الشهرية » و « الضياء » نشر بها اشعارا ومقالات وترجمات عن الفرنسية والروسية .

وفى عام ١٩٢٩ نشر ديوانه « الهام » ٨٣٥ سطرا ويعتبر نشره حدثا هاما فى تاريخ الادب التركى المعروف باسم « هجا » الذى يعتمد على تكرار عدد معين من المقاطع الصوتية ، واصطنع فيه وزنامتحررا من التعقيدات العروضية ، وادخل نمطا جديدا من الايقاعات ومن المقاطع المتدرجة التى تتدفق من اول القصيدة وتظل تتغير وتتزايد حتى نهاية القصيدة ، واضاف ناظم بذلك جديدا الى تاريخ تطور الشعر التركى الحديث الذى بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر فى طرح ذلك الجمود الذى لحق به خلال القرن الثامن عشر حتى صار قوالب وصورا متكررة وامده برافد عظيم من التجديد . وبهذا وجد ناظم الشكل الشعرى الذى يتفق مع المضمون الثورى الدافق الذى عبر عنه فى اشعاره ، وتأثر فى هذه الفترة بالشاعر الروسى « ماياكوفسكى » ولم يتجاوز تأثره به الى تقليده (ان ابيات ماياكوفسكى المنتظمة تشبه فى الواقع ابياتى ، ولكنها نظمت فى نوع من العروض.. انها من بحر المستزاد الروسى .. اما اوزان اشعارى فليست سوى ايقاع محض ..) قال ناظم .

وفى هذا الديوان وفى الديوان السابق نجد ناظم يمجد الثورة التركية وابطالها بحماسة متهدجة وعاطفة متوهجة .. والصفة الرئيسية فى هذه الاشعار كما هى الحال فى كل اشعاره ، انها انفتاح على العالم الخارجى وامتداد نحوه، واحتضان للانسان حيث كان بعكس اشعار معاصره الشاعر التركى الكبير « نجيب فاضل » التى كانت ولا تزال غوصا فى غور النفس البشرية المجردة .

وبعد ان وجد ناظم الشكل الشعرى الملائم لطبيعته الفنية بدأ فى نشر الكثير من مجموعاته الشعرية فى الفترة من ١٩٢٩ حتى ١٩٣٦ .

وفى كل الاشعار ينبض قلب ناظم بايمان عميق بالانسانية وشمولها ويتأجج بالدعوة الى القضاء على الظلم والاستبداد واشعاره تبشر بمستقبل مشرق للانسان فى ظل تحقق الاشتراكية التى اعتنقهاناظم.

ومن شعره :

سيضع الناس ايديهم فى ايدى
بعضهم الاخر
دون خوف

دون تفكير
ويرنون الى النجوم قائلين :
« ما اطيب العيش »
سرور
سكون
عميقان كحبة عين الانسان
رطبيان كعنقود العنب
سينشدون اغنية لم تسمع بعد
آنذاك
لن تكون اية شجرة قد اثمرت
باعجاز هكذا
آنذاك
لن تكون اية ليلة صيف موحية قد
ادركت الصباح
بمثل هذى الاصوات ، بمثل هذى
الالوان التى لا تصدق
الذين يولدون
من الارض
من النار
من البحار
سيولد افضلهم من بيننا .

وفى نفس الفترة نشرت له ومثلت ثلاث مسرحيات على مسرح بلدية استانبول ، وكان اخراجها حدثا لا ينسى فى تاريخ المسرح التركى ، منها : « الجمجمة » ومنزل المرحوم » و « الرجل المنسى » .

يهاجم ناظم فى «مسرحية الجمجمة ١٩٣٢ » نقائص الجنس البشرى ، والمسرحية تتألف من مشاهد متعددة يربط بينها خيط رفيع ، وتندد باخلاقيات المجتمع الراسمالى .

وفى مسرحية « منزل المرحوم » يعرض اطماع البشر وحبهم الشديد للتملك خلال قصة عقار خلفه رب اسرة بعد وفاته ، يتنازع عليه الورثة والكل يسعى للاستئثار به وحده على غيره .

اما فى مسرحية « الرجل المنسى » فيحلل ناظم شخصية الانسان الذى لا يستطيع ان يوائم الظروف المتقلبة ، وهى تحكى قصة رجل كان مشهورا من قبل ثم طواه النسيان فاصبح مغمورا خامل الذكر .

وعلى العموم فان ناظم فى هذه الفترة سواء فى اشعاره او مسرحياته يعرض بعض المعارف النظرية عن طبيعة الراسمالية وعن ضرورة ايجاد فلسفة وفن يسهمان فى تغيير العالم وهو يحاول ان يبرز هذه المعانى ويصورها تصويرا مباشرا فى ادبه كما فى قصيدة « باركلى ١٩٢٦ » ومسرحية الجمجمه » .

وفى عام ١٩٣٦ نشر مجموعة اخرى من مؤلفاته وهى كتاب « الفاشية والعنصرية الالمانية » وهاجم فيه النازية الالمانية ودعوتها الى التعالى العنصرى اعنف هجوم (اعيد نشره — ١٩٦٦) ونشر ملحمته الشعرية الشهيرة « ملحمة الشيخ بدر الدين ابن قاضى سماونه » وتكملتها المعروفة باسم « الكبرياء القومية » وهذه الملحمة تصور كفاح ثائر تركى من القرن الرابع عشر لقى حتفه فى نهاية كفاحه ، ويعد هذا العمل الادبى احدى روائع ناظم الانسانية التى حازت ما حازت عليه من شهرة عالمية .

وفى عام ١٩٣٦ دافع عن الثوار الاسبان فى قصيدته « عند ابواب مدريد » وندد باستيلاء فرانكو على مدريد وكان من قبل قد هاجم الفاشيين الايطاليين الذين حلوا على شعب الحبشة ، وحذر من الدعوة الى انضمام تركيا الى دول المحور . وكان ناظم حكمت خلال الفترة السابقة يكتب احيانا تحت اسم مستعار هو « اورخان سليم »

وتبدأ بعد هذه المرحلة الثانية من حياة ناظم المرحلة الثالثة (١٩٣٧— ١٩٥٠) وهى الفترة التى قضاها رهين السجن وتعتبر من اخصب الفترات فى حياته الادبية . وجد فى السجن معينا حافلا يستمد منه مادة شعره ، كان يقضى وقته بين كتابة الشعر وبين التهيؤ لها ، وكان يتنقل بين هذه وتلك بمطالعة الروايات البوليسية او رسم اللوحات فى غرفته او فى فناء السجن .

اخرج ناظم فى هذه الفترة اهم اثاره الادبية واروعها ففى عام ١٩٤٠ او ما يقرب نظم ملحمة « حرب الاستقلال التركية » وقد نشرت عام ١٩٦٥ لاول مرة بعد وفاة الشاعر وهذه الملحمة تصف بحدة واقدام ابطال مغمورين من الجماهير تحقق بها نصر الاتراك على اليونان وحلفائهم ، وتشكل هذه الملحمة الطويلة - وملحمة « الشيخ بدر الدين » اهم روائع ناظم الشعرية ، ونظم فى هذه الفترة ايضا قصائده المطولة المعروفة باسم « مشاهد البشر فى بلادى » وفيها يعرض انماطا بشرية بعظمتها وضعفها .

كان ناظم يؤمن بان الشعب هو المرجع الاصلى فى اللغة والشعر فهو يقول :

« ان فنان الشعب يجب قبل كل اعتبار ان يفهمه الشعب وان يكون فنان الشعب حقا » .

على وجه التحديد كتب اهم اعماله المسرحية وهى « حكاية حب » التى استمدها من اسطورة شرقية قديمة كما كتب مسرحية اخرى حول قصة يوسف الصديق ، ولناظم « باليه » عن نفس قصة « حكاية حب » مثلت فى موسكو عام ١٩٦٣ قبل وفاته ، كما كتب فى نفس الفترة « رسائل السجن » (١٩٤٢ / ١٩٥٢) « سمفونية موسكو » نشرت ١٩٥٩ و « القرن العشرون » فى عام ١٩٤٥ .

تطور شعر ناظم فى هذه المؤلفات تطورا كبيرا ، فقد كان شعره لا ينشر وانما تتناقله الافواه فكان لزاما عليه ان يجعله سهلا سائغا ، قريب المأخذ صالحا للانشاد ، ووصل ناظم فى هذه الفترة بتصويره الحى للشخصيات الانسانية والحياة الاجتماعية الى اسمى درجات الصدق والحقيقة الشعرية .

وفى عام ١٩٥٠ اخلى سبيله ، ومن اسفه انه لم يبق فى استانبول مع زوجته وابنه محمد بل غادرها خفية الى بلغاريا ثم الى روسيا حيث اقام فيها مدة طويلة وراح يتجول بين عواصم العالم ، كتب فى هذه الفترة (١٩٥٠ — ١٩٦٣) مسرحيات عديدة اقرب الى الادب المباشر والى المونولوجات الشعرية منها الى مؤلفات درامية متكاملة ، كان ناظم

الممثـــــــل في التلفزيون

بدا التليفزيون يجذب اليه طموح الممثلين ، ويشـــد اليه آمالهم .. وبداوا يتدافعون اليه ليظهروا فـى تمثيلياته . ! .

وكان على الممثل الذى يدخـل التليفزيون ان يوائم نفسه ،وصناعته ويخضع لغته ووسائل تعبيره مـن صوت وحركة للتجربة الجديدة .. تجربة التمثيـــل فى التليفزيون .. مستفيدا فى ذلك بخبراته السابقة فى ميدانى السينما والمسرح .. كـان على الممثـــل ان يكتشف الارض الجديدة التى سيقوم بتادية دوره عليها ، وامكانياتهــا ، والضرورات الفنية التى تستلزمها واهم الصفات اللازمة للتمثيل الصحيح داخل بلاتوه ذلك الساحر الصغير ..

صحيح انه ادرك ان التليفزيـون يجمع بين ميزة التمثيل المتواصـل للتمثيلية كلها وهو ما تعود عليه فى المسرح .. وبين التركيز على دقائق التمثيل ، والتعبير بلغة الملامـح فى اللقطة المكبرة وهو ما تعود عليه فى السينما .. الا ان هذا لا يكفى بل لا بد من البحث والدراسة والمـران المتواصل حتى يصل الى طريقـة التمثيل المثلى فى التليفزيون ..

وصف احد مخرجى التليفزيـون الامريكى التليفزيون بقوله « انـه ميكروسكوب » وليس تيلسكوبا » .. فالتليفزيون يركز أساسا علـى اللقطة المكبرة ، وقصة ابسط ،وعدد ممثلين اقل ، وديكورات اخف ... ويعتمـد علـى عنصرى المباشرة والالفة ...

فجمهور التليفزيون يقسم فى الغالب الى مجموعاتصغيرة تجلس فى المنازل ، والممثل فيها يشبـه حجمه الطبيعى فى لقطة مكبرة على مسافة قصيرة من هذه الدائرة التى يلفها الجو العائلى .. يحادثهـا او يروى لها قصة او يؤدى دورا فـى تمثيلية ما .. ومن ثم وجب أن تكون له مقدرة خارقة على حفظ دوره فلا يتلعثـم ، ولا يتردد او يحاول ان يراقب نفسه على الشاشة فـان الكاميرا ستفضحه حتما وستنقـل مجرد تفكيره الى المشاهدين ..ولن يفوتهم نظرة سريعة فى عينيـه او حركة طفيفة من حركاته .. وسيبدو للجمهور انه غير صادق فى احساسه او امين على دوره ..

والواقع أن على ممثل التليفزيون ان يوجه ذهنه الى ناحيتـين .. الاولى تسيطر عليها النفس الحقيقة للممثل ، والثانية هى اللا وعىالذى يوجه الممثل نحو الدور الذى يؤديه .. وعملية اخضاع الذهن الواعى لسيطرة التمثيل بحيث يتكيف وفـق الدور الذى يقوم به الممثل تشبه الى حد بعيد عملية التنويم المغناطيسى الذاتى .. وحاجة الممثل التليفزيونى الى عملية التنويم الذاتى هى ملحة .. بل واكثر من هذا يتطلـب التليفزيون من ممثله الانتقالالسريع بين الحالتين ليتمكن خلال اداء الدور من ملاحظة تعليمات مدير الاستوديو (الذى يعتبر اهم شخصية بعـد المخرج فى البلاتوه) ولكى يتمكن من الحركة السريعة .. كأن ينتقل من ديكور الى ديكور .. او يغير ملابسه او بعد احدى ادوات الاكسسوار لياخذها معه فى المنظر التالى مثلا !.

ان الخطأ فى التليفزيون وفـى التمثيلية الحية (اى المذاعة مباشرة على الهواء) لا يمكن اصلاحه ومن ثم وجب على ممثل التليفزيـون ان يراعى الدقة المتناهية لان التمثيلية تعرض مرة واحدة ولا سبيل فيهـا الى اصلاح خطا او تدارك غلطة !!

فى المسرح يشعـر الممثل انه اذا نسى سطرا او كلمة كان المنظـر سيستمر بل ان هناك عشراتالطرق يلجأ اليها الممثل فى المسرح لاخفاء

يكثر من هذا النمط من الكتابة لانه كان مورد رزقه الوحيد ولم تكـن اشعاره الوجدانية تجد قبولا فـى منفاه حيث القوم غير قومه ، وعلى طول هذه الفترة كان قلب ناظميخفق بحب الانسان وبتمجيد نضاله حيث كان ، وفى عام ١٩٥٦ وقف ناظـم حكم تمع الانسان العربى فى محنته حين تعرض للعدوان وانشد قصيدته العظيمة عن بور سعيد التى تغنى فيها كعادته بأحد الابطال المغمورين، « بمنصور » ماسح الاحذية الاسمر النحيـف . وكانـت روايتـه « الرومانسيون » آخر مؤلفاتـه، وبها اثبت قدرته على التاليفالروائى واستمرار مقدرته الفنية ، وهـى تروى قصة نضال وحياة لفيف من الاشتراكيين الاتراك وتقع حوادثها بين تركيا وروسيا وقد ضمنها ناظم الكثير من سيرته الذاتية . وفى عام ١٩٦٢ رشح لجائزة نوبل ولكنها لم تعط له برغم استحقاقه لها . وفى نوفمبر من العام نفسه قدم الـى القاهرة واشترك فى مؤتمر الكتاب الاسيويين الافريقيين ، وابدى فيه نشاطا ملحوظا وكان مناط اهتمام كل المثقفين من اعضاء المؤتمر ومن مصر وقال يومها بانه يامل فى ترجمة مؤلفاته الى العربية .

وفى ١٩٦٣/٧/٣ فاضت تلـك الروح التى احبت البشر واحتوتهمفى ذاتها .

ترجمها عن التركية
اكمل الدين احسان

مثل هذه العثرات او الاخطاء بدون ان يلحظ ذلك الجمهور .. بل ان ممثل المسرح يستطيع ان يستعيد دوره وراء الكواليس او ان يعتمد فى بعض الاحيان على الملقن والخطا فى السينما لا يعنى سوى اعادة تصوير اللقطة او المنظر .. ويحدث هذا كثيرا اذا ما اخطا الممثل السينمائى او تلعثم ! .

ومن ثم يتبين لنا ان من اهم صفات ممثل المسرح او التليفزيون هو سرعة البديهية وحسن التصرف .. وفى كلا الميدانين يتحكم الممثل فى قوة تركيزه لان عليه ان يستوعب دوره كاملا .. وهو يؤديه فى التليفزيون كوحدة من سلسلة مترابطة مكونة من عدة لقطات مختلفة .. فهو يحفظ دوره ويمثله فى نفس الوقت فى مساحة اقلووسط دائرة من النور وفى عالم فيه الفنيون اهم من الفنانين والممثلين .. ومن حوله حركة لا تنقطع فكاميرا تقترب واخرى تبتعد ، وثالثة تختفى وراء الشباك لتلتقط لقطة معينة .. والميكرفون ينتقل مع الممثل يمينا ويسارا مقتربا تبعا لحركته لينقل حوار الممثلين .. وحتى صمتهم !.

وهنا تبرز مشكلة وهى الالقاء.. ممثل المسرح يتمتع بقوة ارسال ضخمة .. فهو يضخم صوته وحركاته ويعمل فى الوقت نفسه على ان يبدو طبيعيا .. فهو يتحدث الى جمهور قد يصل الى الف متفرج .. ومن ثم فهو يؤدى دوره بحيث يكون مرئيا ومسموعا من الجميع وممثل السينما يبدو على الشاشة بحجم يزيد على حجمه الطبيعى ، ونجد ان صوته اعلى من المألوف وذلك لكى يسمعه من يجلس فى آخر الصالة.. اما ممثل التليفزيون فمجهوده من نوع خاص قد يتكون من فرد او اكثر، ويتكرر هذا الجمهور الصغير آلاف المرات فى آلاف المنازل وامام آلاف الاجهزة .. وهذا الجمهور هو نفسه الذى يذهب الى المسرح تلفه روح جماعية ، وقد يخضع للجبر ولظروف قهرية .. فهو اذا لم تعجبه المسرحية مضطرا الى الاستمرار الى النهاية وكذلك الامر فى السينما .. اما جمهور التليفزيون فامره يختلف فهو جمهور قليل العدد .. يجلس بالطريقة التى تعجبه.. فهو يريد ان يسمع وان يرى وان يستغرق فيما يرى ويسمع .. فلا بد اذن لممثل التليفزيون الا يتعدىصوته حجرة جلوس المشاهدين .. وهم بدورهم لن يجدوا صعوبة فى سماعه على الاطلاق .. فليتحدث اليهم اذن بلهجة طبيعية دون افتعال ودون خطابة ..

فاقل همسة يلتقطها الميكرفون الموجود بالاستوديو والذى يتابعه كظله فى كل حركة يأتيها .. وهنا يجب ان يراعى ضرورة الموازنة بين حركته وحركة الميكرفون فلا يجب ان ينتقل الممثل من مكان الى آخر فجاة ، وبدون سابق اعداد او اتفاق لان صوته لين لن يظهر الا بعد فترة حينما يلحقه عامل الميكرفون الرابض فوق عربته وبالطبع تعتبر مثل هذه الحركات الفجائية بعض مشاكل العمال فى التليفزيونفمهندس الصوت يصر على معرفة كل خطوة يخطوها الممثل .. بل حبذا لو قلت هذه الحركات او حتى انعدمت (فى رايه) حتى يستريح ويصل الى نتائج طيبة فى الصوت ! ! .

والمخرج بدوره يريد هذا الانتقال المفاجىء والحركة العنيفة لما فيها من حيوية واثارة تهز مشاعر المتفرج!.
والممثل الواعى المتمرس يتخذ لنفسه طريقا وسطا بين الاثنين.. فيرضى عنه الجميع وهو يجب الا ينسى ان يغير فى درجة ارتفاع او انخفاض الصوت تبعا للقطة ولاقتراب الكاميرا والميكرفون ..ففى اللقطات القريبة مثلا يستطيع ان يهمس بكلماته وهو مطمئن تماما الى ان (الميكرفون) فوق عربتهالضخمة سينقل صوته بكل وضوح الى المشاهدين المسترخين فى كراسيهم حول اجهزة التليفزيون وبالطبع لن يتأتى هذا التحكم الدقيق فى الاداء الصوتى الا لممثل له جهاز صوتى كامل ! فقد يكون لبعضهم نقص صوتى يرجع الى اسباب جسمانية .. وهذا النقص قد لا يمكن ملاحظته فى الحياة .. او على خشبة المسرح. اما الميكرفون فيفضحه بل قد يؤدى هذا العيب فى الجهاز الصوتى الى نتائج مغايرة تماما لتلك المراد الحصول عليها .. فتخيل مثلا يتهته او يتأتىء او يثأثأ وهو فى قمة انفعاله المأساوى ! ..

وننتقل بعد ذلك الى عنصر آخر من عناصر التمثيل فى التليفزيون الا وهو الحركة والحركةفىالتليفزيون تنبع اساسا عن مصادر ثلاثة رئيسية .

اولا : الحركة التى تتطلبهاحوادث التمثيلية كالخروج والدخول فى الديكور عن طريق الابواب .. الخ.

ثانيا : الحركة النابعة من النص الدرامى .. اذ ان بعض فقرات الحوار او ما وراء النص قد تتطلب حركات بعينها كأن يكون الممثل جالسا او واقفا او متحركا فى عصبية او فى ثورة او مبتعدا عن زميل له ' رعب او جاثما فوقه فى عنف أو مسترخيا فى رقدته او متدا يا فى يأس .. الخ.. ان لكل حركه معنى ودافعا نفسيا دراميا واى حركة لا معنى لها ولا مغزى قد تؤدى بالعمل كله .. ومن ثم وجب ان تدرس حركات الممثلين ودوافعها واسبابها بعناية .. والا يترك الممثلون يتحركون فى الديكور دونضابط او رابط وبلا اسباب مقنعة ! .

ثالثا : والنوع الاخير من الحركة هو ذلك النوع الذى قد تمليه بعض الضرورات الفنية مثلا ممثل يقف وسط جموع حاشدة يخطب فيهم مثيرا اياهم ضد طغيان مالك اقطاعى يمتص جهودهم وعرقهم.. ولاظهار ابعاد هذه اللحظة الدرامية يتطلب الامر التركيز فى لقطة مكبرة وفى بعض فقرات خطابه على وجه الممثل الخطيب .. ثم القطع السريع على وجوه منفعلة بفعل الاثر الناتج عن الخطاب الملتهب ثم العودة الى الخطيب مع المجاميع فى لقطة متوسطة .. ثم لقطة عامة .. وبعدها القطع على وجوه بعض المستمعين فى حركة بانورامية مكبرة فتتضح وجوههم التى تنطق بمعانى الاستجابة او الاعراض او اللامبالاة او الى غير ذلك من المعانى كردود فعل لخطاب الخطيب .. حتى تكتمل للمشاهد ابعاد هذا المنظر دراميا..

هنا ضرورة فنية تستوجب ان توضع الكاميرات فى مواضع خاصة .. وان تنظم هذه الجموع تنظيما يكفل ابراز جميع اللقطات المتفق عليها .. وان استغنى المخرج فى سبيل ذلك عما يكون فى تحريكه للمجاميع هذه من منافاة للواقع .. او قد يقدم الوجوه التى اراد ابرازها عن بقية الجموع او يحركها قريبا من الكاميرا بطريقة قد تبدو فى بعض الاحيان مفتعلة واقعيا ..وهو يستهدف فى النهاية غرضا اسمى الا وهو الواقع الفنى .

والتليفزيون كجهاز خاص له وسائله وطرائقه الخاصة يحتم على الممثلين تكتيكا خاصا يشمل التعبير الصوتى والحركى .. ولما كان التليفزيون يحتاج اكثر ما يحتاج الى اللقطات القريبة والمكبرة لا بسبب صغر حجم شاشته فحسب وانما ايضا لحتمية اظهار التفاصيل .. ومن ثم وجب على الممثل ان يتحكم فى حركته تحكما دقيقا .. ففى اللقطات القريبة تكون حركته بطيئة ومحدودة .. فهو ان حرك وجهه فبمقدار وببطء حتى لا يخفى وجه زميل قد يكون معه فى نفس اللقطة .. وهو ان انفعل ثار ثائرا يفعل ذلك دون ان يؤثر على موقفه فى الكادر. والممثل المتمرس يقيس بغريزته حجم الصورة من حوله .. وما هى الاشياء التى تظهر بجانبه فيها او ما مكانه هو بالنسبة لهذه الاشياء حتى تبقى النسب محفوظة طوال اللقطة .. وبالطبع يتم كل هذا خلال مئات اللقطات التى تنقسم اليها التمثيلية والتى يتم تسجيلها دفعة واحدة وخلال وقت يماثل تماما الوقت الذى تستغرقه اذاعة التمثيلية .

بل ان على ممثل التليفزيون ان يعرف تماما متى يحرك يديه فى تعبير مساعد لصوته او مؤكد له ففى اللقطات الكبيرة سيدرك تماما ان لا معنى لحركة يديه اذ انهما لن تظهر فى اللقطة .. وفى اللقطات البعيدة يتعين عليه ان يقيس المسافة

من حوله حتى لا يضيع تعبير يديه بخروجها من الكادر ! .

اما فى اللقطات المتوسطة التى قد تضم اكثر من ممثل فيتعين على كل منهم ان يحدد مكانه من الاخر بحيث يتيح لحوارهم ولانفعالهم مجال الظهور فى علاقة درامية تامة .. فلا يرتد احدهم بيديه فى حركة تخفى وجه زميله او يتزحزح قليلا فيخرج زميلا آخر من الكادر ! .

وعلى الممثل ان يتعود الجلوس وقد اقترب جدا من زميله دون تكلف وبراحة تامة وببساطة دون ان يبدو وكأنه يزاحمه ونلاحظ هنا ان الجلوس والوقوف الفجائى امام الكاميرا من الاخطاء الشائعة بين الممثلين والمذيعين ومقدمى البرامج ! ! .

وفى التليفزيون نوع آخر من الحركة .. وهو بمعنى ادق التعبير بلغة الملامح .. ان ممثل التليفزيون والسينما يعيش فى الكادر وفى الصورة اكثر مما يعيش فى العبارات والكلمات .. والوجه كما هو معروف اوضح مرآه ينعكس عليها ما فى داخل الشخص .. ويرتسم على صفحته تعبيرات ومشاعر اصدق واعمق من كلمات جوفاء ابعد ما تكون فى غالب الاحوال عن الحقيقة .. ومن هنا تحتم على ممثل التليفزيون ان يكون عالما بلغة الملامح « **ان كل ما يعرفه الجميع عن التعبير هو انه شىء لا يعرفه الجميع ..** » ويضيف « ديدرو » فى كتابه الصالونات « **ان التعبير بوجه عام صورة للشعور وان الممثل الذى لا يفهم فى الرسم هو ممثل مسكين**».

وشاشة التليفزيون تطلب الهدوء وتبتعد عن التكلف.. وما لا يستطيع الصوت ان يعبر عنه يجب أن يعبر عنه بالعين والوجه عامة .. وقد تنقل حركة صامتة بالعين او حركة الرموش كل ما يود الممثل قوله بأثر متزايد فى نتائجه الدرامية ..

فعلى ممثل السينما او التليفزيون واجب نقل افكاره وعواطفه بأقل تعبير على وجهه فان حركات الوجه وتقلصاته قد تفوت على جمهور المسرح .. ولكنها تبدو قبيحة ومنفردة فى عين الكاميرا .. وهذه كما نرى صعوبة اخرى يلقاها الممثل فى عمله بالتليفزيون وقد يضيق الممثل المبتدىء بكل هذه التحفظات والقيود .. فهو لا يصدق ان بامكانه ان يمثل دون ان يحرك وجهه .. ولكن بالتدريب والمران المستمرين .. سيطور قدرته على التحكم فى التعبير .

(أسرة البحث)

تاريخ الموسيقى العربية وتطورها

« الحلقة الاولى »

لقد كان للموسيقى عميق الاثر فى الحضارة البشرية منذ فجر التاريخ، فهى ظل الانسان الوفى فى مختلف مراحل تطوره واتساع افق تفكيره، شاطره آلامه وافراحه منذ بدأ قلبه ينبض بالشعور بالعاطفة ، هذا فضلا عن ان الموسيقى لغة الشعوب والامم تصور العواطف اصدق تصوير وهى لغة البشر التى اتخذوها وسيلة للاعراب عن الشعور واستعملوها قبل ان تظهر لغة الكلام الى حيز الوجود .

والموضوع الذى اقدمه هنا هو تاريخ امين لحياة شاملة عاشتها الموسيقى العربية فى مختلف العصور والميادين وعرض تدريجى كامل لمراحل نموها وتكاملها وقد بقى هذا العرض مفقودا فى المكتبة العربية .

وقدلا اعدو الصواب — فيما توصل اليه الباحثون عن هذا الفن — وقالوا فيه ان هذا الموضوع فريد فى بابه فى اللغة العربية نوعا وشمولا، فهو يكشف عن ماضى الموسيقى العربية وحاضرها ويبحث عن الصلات التى تربط بين الحاضر والماضى بطرق تحليلية حديثة .

وطبيعى أن يسبقنا الغرب الى العناية بماضى موسيقاه التى شملت كافة ادوارها وقد قيم الجهود التى بذلها اجداده تدونها ، والغرب مدين لماضيه الحافل وما يملكه اليوم من تراث فنى وتقدم وازدهار فى هذا المضمار .

ولست فى صدد القاء التبعة فى ذلك على المؤرخين الغربيين اذ ان تقصيرهم فى هذه الناحية ناجم عن ان العرب لم يدونوا تاريخ موسيقاهم كما فعل الغربيون بالاضافة الى انهم اغفلوا عنايتهم بتطوير الموسيقى خلال فترات كبوتهم فكان تاريخ الموسيقى لديهم مفكك الحلقات .

وغايتى من هذا الموضوع هى تبيان اهم الابحاث التى قام بها اساطين الفن العربى والوقوف قليلا امام بعض روائعها ودعوة الشباب العربى الى التأمل والتبصر فيما صنعه الغرب وفيما قصر اوائلنا فى حفظه وتفهمه على حقيقته .

لمحة عن الموسيقى القديمة

لم يكن التحدث عن اصل الموسيقى ليخلو من غموض يكتنفه وتضارب فى آراء المؤرخين والروايات حتى ان الاستنتاج لم يؤد الى الكشف عن حقيقة هذا الاصل او الاخذ برأى تصلح فيه معرفة مبدئها الصحيح ففى مثل هذه النقطة لا بد من التساؤل : ترى من من الناحيتين كانت الاسبق الى الظهور : الكلام ام الغناء ؟

اكان الغناء والكلام صنوان يساير كل منهما الاخر فى تاريخ الانسان وتدرج حضارته ؟ .

ام هل اتخذ الانسان من الموسيقى اداة للتعبير عن معانى الكلمات الغامضة وتفسير مراميها ؟ وكثير من مثل هذه الاسئلة لا يدخل تحت الحصر . ولتفادى هذا الغموض فى البحث عن اصلها لا بد لنا من ملاحظة امر هام ، وهو اننا مهما تعمقنا فى دراسة التاريخ البشرى نرى اثر الموسيقى بارزا فى حياة الانسان لم يفارقه ابدا ، كما نجد ان الموسيقى فى ماضيها القديم كانت تحت تصرف الكهنة فى المعابد والمشعوذين والسحرة فى طقوسهم الوثنية وتقاليدهم الدينية وقفا على الاديرة ودور العبادة فى مختلف الملل ،وحين بدأ الانسان يسعى فى الارض عرف الموسيقى قبل ان يعرف الكلام اذ كانت الموسيقى هى وحدها لغة التفاهم بين الانسان واخيه الانسان فيما قبل التاريخ فكان يصيح : را را را ، بو بو بو او ينادى ها ها ها ، يا يا يا فكان حديثه الفاظا قصيرة التركيب متكررة ذات نغم موسيقى موزون يشبه الاوزان الشعرية ، كما كان يجتمع مع قومه فى حلقات للرقص فيعبر عن بهجته وغبطته بالتصفيق بالايادى على نغم واحد لا نشوز فيه . وهكذا كانت الموسيقى سباقة فى هذا الميدان .

واذ بدأت الحياة الانسانية بدأ البشر فى اختراع آلات الطرب فقد قيل ان اول من صنع « العود » هو « يوبال بن لامك » وقد جاء فى (المسعودى) (ج ۱ ص ٦٥) و (الطبرى) (ج ۱ ص ١٤٦) و (ميرخواند) (ج ۱ ص ٥٣) ان الاغنية الاولى قد نسبت الى يوبال وكانت مرثاه (لهابيل) غير ان هناك رايا يقول ان الذى رثا هابيل هو ابوه آدم .

اما تاريخ الموسيقى فغير محدود بعصر من العصور بل هو تاريخ الانسانية نفسها وكانت الشعوب القديمة تقدرها حق تقدير ،فالهنود نسبوها لالههم (برهم) والمصريون لـ (اوزيريس) مكتشف المعرفة (وهرمس) موجد العود واليونانيون لـ (ميوز) آلهة الفن عند اليونان.

من هنا نستخلص بان الموسيقى من اقدم الفنون عهدا فى التاريخ وهى طبيعية فى الانسان وملازمة له وكانت مقصورة على الصوت دون ان تصاحبها آلة وترية وبرزت فى عالم الوجود مبتدئة بالصفير فالتصفيق فالنقر بالاصابع فضرب الارض بالارجل حتى انتهت الى الغناء ، ثم استنبطت تدريجيا الالات التى فى مقدمتها العود والمزمار وكان (يوبال) ابا لكل ضارب فى العود والمزمار (تكوين ٢١٠٤) كما كان اول من عزف على العود ونفخ فى المزمار وذلك قبل الطوفان بنحو (٤٠٠٠) سنة قبل الميلاد ، وقيل ان لفظة (يوبيل) اشتق من لفظ (يوبال) اسم مخترعها الاول لزعم ان النفخ فى البوق يزاول اثناء الاحتفال باليوبيل ويسمى قرن اليوبيل .

جاك لحام

مصطلحات مسرحية

وحـــدة الزمـــان

*** الوحدات الثلاث فى المسرحية هى وحدة الفعل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان .**

وبيت القصيد فى جملتنا الافتتاحية كلمة « الوحدة » ، فهىء تؤلف الرباط المشترك بين اجزائها . وهى ، فوق هذا ، اداة التعريف بالفعل ، والزمان ، والمكان .

والتعريف تحديد لماهية الشىء ، أو هويته .

ونعرف كلمة « الوحدة »

الشىء لا يكون شيئا واحدا بعينه الا ان ينتظم السمات الاصلية فيه التى تؤلف مخبره ، وتشكل مظهره ، وتميزه من غيره ، وتكسبه طابعه الخاص به ، والا ان يتجرد من السمات الطارئة عليه ، التى قد يشترك فيها مع غيره ، والتى لا تحسب عليه ، لانها ليست من مقوماته .

واطلاق كلمة الوحدة على الفعل ، والمكان والزمان ، تعريف بأن لكل من الفعل ، والمكان والزمان ، مقوماته الخاصة به التى تجعله يفيد معنى مضبوطا ، بارز السمات والمعالم .

فرغنا من تعريف كلمة «الوحدة» والان نتصدى لتعريف الوحدات الثلاث ، من قبل المحاولة ، وليس من قبيل القطع واليقين .

وحدة الفعل هى قصر احداث المسرحية على فعل واحد .

وحدة الزمان هى قصر الزمان الذى يشغله الفعل المسرحى على فترة زمنية واحدة متصلة .

وحدة الزمان هى قصر المكان الذى يجرى فيه الفعل المسرحى على مكان واحد .

والوحدات الثلاث مطلب ينبثق من طبيعة المسرحية . ولا غناء عن الوحدة الاولى ، وهى وحدة الفعل على وجه التخصيص .

وطبيعة المسرحية تهيب بنا أن نبسط بعض الفوارق بين فن المسرحية ، وبعض فنون الكتابة الادبية الاخرى .

المسرحية ، تتفق مع الملحمة او القصة الطويلة فى وجوه ، وتختلف معها فى وجوه اخرى .

فالمسرحية ، شأنها شأن الملحمة والقصة الطويلة ، نص مكتوب .

ولكن المسرحية ، وهذا هو قوام وجودها ، تترجم الى عرض تمثيلى يقوم على النص المكتوب ، ويشهده النظارة فى جلسة واحدة ، فى حين ان الملحمة او القصة الطويلة ، قد لا يتيض لها اطلاقا ان تخرج عن حيز النص المكتوب .

وتعدد الافعال فى المسرحية ، وتطاول الزمن فيها ، وكثرة الانتقال بالاحداث من مكان الى مكان ، يفتت الاهتمام ، ويشتت الانتباه ، ويرخى حبل التشويق ويلقى فى نهاية الامر بالمتفرج فى متاهة ، لا يعرف لنفسه طريقا بين دروبها ومسالكها المتشابكة .

وليس كذلك الحال فى الملحمة ، او فى القصة الطويلة .

فالملحمة ، اذا قدر لراويه أن يتلو فصولها ، ففى ميسوره ان يبدأ التلاوة او الانشاد حين يشاء ويشاء سامعوه ، وأن يختتم التلاوة او الانشاد حين يرى او يرى سامعوه ان الوقت قد حان لوقف التلاوة او الانشاد .

والقصة الطويلة ، فى مقدور القارىء ان يقبل عليها فى اى وقت يطيب له ، وان يتوقف عن القراءة حين يضيق بها او يفتر حماسه ، على ان يعاود القراءة حين تواتيه الفرصة وان عن لسامر الملحمة ، أو قارىء القصة الطويلة ان يستعيد بعضا من فصول الملحمة ، او مشاهد القصة للاستزادة من المتعة ، او لاستجلاء بعض نقاط الغموض ، فان ذلك من ايسر الامور ، فالفرصة متاحة للسامر او القارىء فى اى وقت ، وجلى ان الوقت رهن مشيئتهم ، يتصرفون فيه ، كما يروق لهم ، وتعدد الافعال ، وامتداد الزمان وكثرة الاماكن التى تتقلب عليها الاحداث فى الملحمة او القصة الطويلة لا تشكل الخطر الجسيم الذى تشكله فى المسرحية . فالفرصة ايضا منفسحة امام السامر او القارىء للامساك بخيوط الافعال المتشابكة ، وعزلها بعضها عن بعض ، وتحريرها من زحمة التشابك ، ومتابعتها فى تطورها على مدى الزمان ، وفى مختلف الاماكن التى تلم بها .

تعدد الافعال ، وتطاول الزمان ، وكثرة الاماكن التى تتقلب عليها الاحداث ، نقيصة كبرى فى بناء المسرحية الفنى ، ونسيجها الفكرى .

وليس كذلك الحال ، كما اشرنا ، مع الملحمة او القصة الطويلة .

طبيعة فن المسرحية التى توجب مشاهدة العرض التمثيلى فى جلسة واحدة تهيىء لقيام وحدات الفعل ، والزمان ، والمكان . وكذلك تهيىء له مواجهة النظارة للعرض التمثيلى .

فاللاعبون ماثلون امامهم ، والاحداث تجرى على منصة التمثيل تحت ابصارهم ، والفعل يتم تشكيله فى محضرهم اى فى الحاضر . كل شىء معد حاضر ، ويجرى فى الحاضر .

كل ما هو حاضر يقع موقعه القوى فى النفس ، ويترك اثره العميق فيها . واليك هذا المثال : هذا الشخص الذى ينقل اليه الرواة نبأ فاجعة ، غير ذاك الذى يراها راى العين ، وتملأ منه السمع والبصر . الاول قد يهتز وجدانه لها ، والثانى تمتلىء نفسه بها ، فيتمثلها ويحياها . حضورية الظروف التى يجرى فيها العرض التمثيلى تخلق فى المشاهد اللهفة الى معرفة تطورات الفعل ، وازمته ، وختامه. وكل ما من شانه ان يكون دخيلا على الفعل ، او يعطل تطوره ، او يشتته بتغيير المكان لا يستطاب ، ولا يقره الذوق الفنى .

من تحصيل الحاصل ، اذن ، ان الوحدات الثلاث مطلب ينبع من طبيعة فن المسرحية ، ولكن تحقيقها لا ينبغى ان يكون من طريق القسر والعسف .

وحدة الفعل اهم هذه الوحدات. وقد خص ارسطو فى كتابه « الشعريات » الفعل دون غيره بصفة « الوحدة » ، فاغفل الزمان والمكان . وقد جرى مجراه فى التنويه بالاهمية القصوى لوحدة الفعل كل الثقات فى المسرح ، وكل ذى منطق سليم .

وفى هذا المقال ، سنختص وحدة الزمان بالقسط الاكبر من الحديث، فنوجز القول فى وحدة الفعل ، ونرجىء الحديث عن وحدة المكان، على ان نعود اليها بالتفصيل فى مقالات لاحقة .

عرفنا « الوحدة » ، وعرفنا « وحدة الفعل » من قبيل المحاولة، والان نتناولها بنصيب اكبر من الايضاح .

ونبدأ بتعريف الفعل . **الفعل هو سلسلة الاحداث التى تنتظم فى كل هو جماع هذه الاحداث والغاية منها . فليس بحسبنا ان تتوافر لدينا سلسلة من الاحداث ، فسلسلة الاحداث لا تؤلف فعلا ، فلا بد لها كى تؤلف فعلا من ان تحقق غاية تكمن وراءها ، وتلتقى عندها ، وهذه الغاية هى الكل .** وكى نحقق المزيد من التبسيط ، نقول ان الفعل هو القصة التى تتكشف امامنا ليس بلغة السرد والرواية ، كما هو الحال فى القصة ، وانما بلغة التمثيل وادواته . وحين نتحدث عن تعدد الافعال بمسرحية ما ، نقصد تعدد القصص بها .

هذا شطر من التعريف . فالفعل لا تتم له صفة الوحدة الا ان ترتبط احداثه بعضها ببعض ، فى كل برباط عضوى ، اى باطنى ينبع من باطن الاحداث ، ويقوم على السبب والنتيجة ، فالاحداث يتلو بعضها بعضا كعلة ومعلول والاحداث التى لا تستند الى هذه المقومات لا يحق لنا ان نصفها بالوحدة . فلو اخذنا، مثلا ، فترة تاريخية تمتد عشرة اعوام تبدأ فى عام معين ، وتنتهى فى عام معين ، واستعرضنا احداثها فى بناء مسرحى ، يتتابع بعضها فيه اثر البعض ، لتالف من فترة العشرة اعوام كل ، ولكنه كل يفتقر الى صفة الوحدة ولا تصبح له صفة الوحدة الا ان ترتبط احداثه فى تتابعها برباط عضوى .

وننتقل الى وحدة الزمان .. من باب المحاولة ، قلنا ان وحدة الزمان هى قصر الزمان على فترة زمنية واحدة متصلة وان اخذنا بما يقوله ارسطو فى الطول الزمنى للفعل، وارسطو اول النقاد الغربيين للمسرح وامامهم ، فانه يقاس بدورة من دورات الشمس، او باكثر من ذلك بقليل .

ولكن الخلاف اشتجر حول ما قاله ارسطو ، على وجه لا نحسب انه خطر لارسطو على بال . فمن ذا الذى كان يظن ان فى عبارة ارسطو « دورة من دورات الشمس » مناداح لاقوال كثيرة ؟ .

فهل دورة الشمس من مطلع الشمس الى مغيبها ، ام من مطلع النهار الى مطلع النهار الذى يليه ؟ هل هى يوم شمسى طوله اثنتى عشرة ساعة تقصر او تطول حسب الفصول الطبيعية، ام هى يوم كامل، اى اربع وعشرون ساعة ؟ وقد اقام النقاد رايهم بشان وحدة الزمان على هدى من تفسيرهم «للدورة الشمسية» فمثلا الناقد الايطالى روبرتلى (١٥٤٨) يفتى بان وحدة الزمان فترة اقصاها اثنتى عشرة ساعة .

والناقد الايطالى سنى (١٥٤٩) تقصر وحدة الزمان على اربع وعشرين ساعة .

وجلى ان ارسطو لم يقصد بدورة الشمس الا اليوم الكامل ، من مطلع الشمس الى مطلعها فى اليوم التالى . فارسطو الفيلسوف المدقق المحقق لم يكن ليغفل تحديد دورة الشمس باثنتى عشرة ساعة ، لو ان ذلك كان ما يرمى اليه . وناقدو ارسطو وشراحه ومفسروه فى العصر الحديث لم يروا فى دورة الشمس ما يدعو الى تفسيرها باثنتى عشرة ساعة .

والامر لا يعدو ان مفسرى ارسطو وشراحه فى عصر النهضة باوروبا اسرفوا على انفسهم فى التخريج والتاويل ، وشغلوا انفسهم بفنتلة لفظية ما كان اغناهم عنها لو عمدوا الى ارسطو فى نصوصه اليونانية ، واستقراوها بروح الفهم والتجاوب.

ثم اتخذ الحديث عن « دورة الشمس » سمتا آخر ، واتجه الى التضييق على وحدة الزمان، واشتق منها بدعة جديدة . فالناقد ماجى (١٥٥٠) حدد زمان الفعل بقرابة ثلاث ساعات . وايد الناقد كاستلفترو (١٥٧٠) ، اكثر النقاد الايطاليين تشددا وتزمتا، راى الناقد ماجى ، واتخذ منه اساسا ارسى عليه اصولا نقدية ، هى الاولى فى بابها . **فقد دعا الى المطابقة بين الزمن الذى يشغله الفعل المسرحى، وبين الزمن الذى يستغرقه عرض المسرحية . فان كان عرض مسرحية ما يستغرق ثلاث ساعات فثمة موجب بان يكون زمن الفعل المسرحى ثلاث ساعات . وهذه اول مرة فى تاريخ الافتاء فى وحدة الزمان ،**

يخرج فيه الافتاء عن تحديد الزمان الذى ينبغى ان يشغله الفعل المسرحى الى تحديد الزمان الذى ينبغى ان يستغرقه عرض الفعل المسرحى على منصة التمثيل والى ضرورة المطابقة بين زمنى الفعل والعرض .

وقد ارهص الناقد سكاليجر الايطالى (١٥٦١) بوجهة نظر الناقد كاستلفترو ، فنعى سرعة الانتقال من دلفى الى طيبة ، ومن طيبة الى اثينا . ولعله يشير بذلك الى مسرحيتى «اوديب ملكا» ، و«اوديب فى كولونا» للكاتب اليونانى سوفوكليس . ففى المسرحية الاولى ينتقل كريون من معبد دلفى الى طيبة حاملا نبوءة الالهة بشأن البلاء الذى نزل بساحة طيبة ، وفى المسرحية الثانية ينتقل كريون بعد ان آلت اليه امور طيبة سعيا وراء اوديب الشريد الطريد فى كولونا . وليس يعقل فى شرعة العقل ان يتم الانتقال من كل من المكانين فى طرف وجيز كذلك الطرف الذى تمثله المسرحيتان فالانتقال فى واقع الحياة يستغرق وقتا اطول من ذلك الذى يستغرقه فى المسرحيتين .

وقد سلم الشاعر الناقد الانجليزى سير فيليب سدنى فى كتابه « دفاع عن الشعر » (١٥٩٥) بصحة نظرية كاستلفترو فسخر من المسرح الانجليزى لانه لا يتقيد بوحدة الزمان . واليك بعض ما قاله :

من المألوف ان يقع امير واميرة فى اسار الهوى ، ثم تحمل الاميرة بعد اجتياز صنوف من المحن ، ثم تلد طفلا مشرق الطلعة ، ثم يفقد الطفل ثم يدخل فى مدارج الرجولة ، ثم يقع فى الهوى ، ثم يوشك ان ينجب طفلا آخر ، وكل هذا فى غضون ساعتين .

وقد اختط فولتير من كتاب فرنسا وفلاسفتها فى القرن الثامن عشر ، لنفسه خطة مماثلة فى التفكير ، فقال :

ان المؤلف المسرحى ، ان اراد ان يصور لنا مؤامرة ، وان يجعل الفعل يستغرق اربعة عشر يوما ، فعليه ان يقدم لى كشف حساب عما جرى فى تلك الاربعة عشر يوما .

الشاعر الناقد سير فيليب سدنى والكاتب الفيلسوف فولتير متفقان من حيث الابانة عن انعدام المطابقة بين زمن الفعل المسرحى وزمن العرض التمثيلى ، ولكن الاول يضيق بتكديس احداث جيلين من الناس فى نطاق ساعتين من الزمان ، فى حين ان الاخر تخنقه خلخلة الاحداث التى يروى له انها جرت فى سياق اربعة عشر يوما ، ولا يرى منها الا اقل القليل .

على ان آراء اصحاب الدعوة الى تقييد وحدة الزمان لم تمض فى طريق مذلل ، معبد ، فقد وجدت من يتصدى لها بالمناقشة والنقد . اذ اشار الكاتب المسرحى الاسبانى تيرسو دى ميلونا (١٦٥٣) ان الكاتب المسرحى يسرف على نفسه ، ويحملها ما لا تطيق حين يسعى الى تصوير « فتى عاشق من ذوى الحبطة فى شئون الصبابة ، يقع فى هوى فتاة تحسن السيطرة على عواطفها ، فيخطب ودها ، ويطارحها حديث الغرام ، ويستميلها اليه ، كل هذا فى يوم واحد — ان شاء فضلك ! — ثم يعقد قرانه عليها فى امسية اليوم نفسه ، بعد ان يكون قد حدد صبيحة الغد موعدا لعقد القران .

المصدر الفعلى للشقاق الدائر حول وحدة الزمان حديث ارسطو فى كتابه « الشعريات » فى معرض التفرقة بين الطول الزمنى للمسرحية اليونانية وللملحمة اليونانية على عهده . فارسطو يتحدث عن المسرح اليونانى فى المقام الاول ، وعن المسرح اليونانى الذى شهده وخبره ، فى المقام الثانى . وقد تاه النقاد عن هذين الحقيقتين ، وشغلوا بانفسهم فانسلخت قضية الزمان من ارسطو ، والمسرح الاثينى القديم ، واصبحت قضية غير القضية الاولى . وهذا وجه الانحراف وهنا مكمن الزلة . وقد فطن اليه الناقد الفرنسى ديجاليى ، والمساجلة على اشدها ، فسعى الى ان يردهم الى اصول القضية ، والحقائق التى يمكن استقراؤها منها ، ولكن صيحته كانت نفخة فى زق مقطوع . ذكر ديجاليى ان القدامى لم يتقيدوا دائما بوحدة الزمان ، وحتى لو كانوا قد تقيدوا بها ، فان كتاب المسرح ليسوا ملزمين بالسير على نهجهم وانه من المحال ان يتطور الفعل من بداية مشرقة الى خاتمة ناجعة فى غضون يوم واحد ، وان التقيد بوحدة الزمان فى حد ذاته امر يورط الكاتب المسرحى فى مآخذ مثيرة للسخرية ، وان المسرحيات التى اصطنعت وحدة الزمان ليست خيرا من المسرحيات التى اغفلت شأنها .

ونزيد على ملاحظات الناقد ديجاليى ان نقاد عصر النهضة ، لم يتصروا انفسهم على عزل قضية وحدة الزمان عن ارسطو والمسرح الاثينى القديم ، وعلى الاشتغال بالاعيب لفظية حول تفسير «دورة الشمس» فحسب ، بل وقعوا فى اكثر من هذين الزلتين . فهم لم يتحروا الدقة فى نقل ارسطو من اليونانية ، او سعوا اليه من طريق النصوص اللاتينية . **ولو قد كانوا امعنوا النظر فى حديث ارسطو عن زمان الفعل فى الماساة ، لفطنوا الى انه ذكر فى نفس السياق ان الماساة اليونانية لم تكن ، فى مبدا الامر ، اقل شأنا من الملحمة اليونانية فى اغفال التقيد بزمن ، والى ان طول المسرحية الزمنى اداة لتحديد حجمها المادى . فالماساة اليونانية اقل حجما من الملحمة اليونانية .** الاولى تتألف من ابيات من الشعر تبلغ عدتها الفا وستمائة او ما يدخل فى هذا النطاق ، والثانية تتالف من ابيات من الشعر تمتد الى آلاف . وصغر حجم الماساة بالقياس الى حجم الملحمة يجعل الزمن الذى يشغله الفعل فى الماساة اقل من نظيره فى الملحمة وهذا الراى فى تفسير معنى الطول الزمنى للماساة ابرزه الناقد الانجليزى همفرى هاوس فى تعليقه على « شعريات » ارسطو .

الناقد ديجالبي محق في دعواه ان القدامى لم يتقيدوا دائما بوحدة الزمان . واليك مثالا . في مسرحية «اجامنون» للكاتب ايسخيلوس،نرى في المشهد الاستهلالى حارس قصر اجامنون فوق سطح القصر يتلقى الاشارات الصوتية المنبئة بسقوط طروادة قلعة الاعداء ، وبالنصر المؤزر لجيش اليونان ، وبقرب عودة اجامنون ، بطل اليونان الصنديد . والمنطق يقول انه لا بد من مرور زمن ما بين سقوط طروادة ،وعودة اجامنون ممتطيا ظهر العباب .ولكنا نشهد في نفس المأساةعودة اجامنون بعد ظهور الاشارات الضوئية بقليل وزوجته الخائنة كليتمنسترا ، وقد فرشت له البساط الارجواني ، كي يمشي على الارض عزيزا مطاولا الالهة في الجاه والسلطان ، وخفت الى لقائه تتوثب ثناء ونفاقا .

هنا تتجلى لنا اكثر من فترة زمنية واحدة فهنالك الفترة الزمنية التى استغرقتها تلقى الاشارات الضوئية ، وهنالك ايضا الفترة الزمنية التى استغرقتها وصول اجامنون ممتطيا ظهر السفين ، والتى قد تحسب بالايام . ليس ، اذن ، ثمة فترة زمنية واحدة ،وانما فترتان . وحين نضم الفترتين ، يستبين لنا ، ان يسخيلوس تجاوز الوحدة المقيدة بدورة الشمس .فهل غاب هذا عن فطنة ايسخيلوس؟ وهل يعاب عليه ؟

لباب المسألة ليس امر الفترتين الزمنيتين ، وانما مغزى الاحداث ، وهو السخرية التراجيدية ، التى تنضح بها المسرحية . فها هو ذا القائد المظفر ، الذى دك طرواده دكا . يصرع على يدى اقرب الناس اليه ، زوجته الغادرة كليتمنسترا وفي يوم اوبته الى وطنه قائدا مكللا بالمجد والفخار ، وبعد غيبة في قتال الاعداء دامت قرابة عشرة اعوام ، وبعد ثوان من اللحظة التى اوحى اليه الظن فيها ان الحياة قد دانت له ، فخطا على البساط الارجواني، ومشى في الارض مرحا .

الناقد ديجالبي محق في دعواه ، ومحق في انه لم يرض التقيد بوحدة الزمن ، فجنب نفسه زلات نقاد عصر النهضة .

فقد اخطأ نقاد عصر النهضة في فهم ارسطو ، وفي فهم طبيعة الفن . وحديثنا الان عن الفن .

الفن مواضعات ، اى اصول مرعية يتم الاتفاق عليها بين طرفين هما الفنان وجمهوره .

ومواضعات الفن تختلف من بلد الى بلد، ومن عصر الى عصر حسب البلد ، والعصر ، والمذاهب الفكرية السائدة .

والمسرح فن ، ويصدق عليه ما يصدق على الفن .

مواضعات المسرح اليوناني كانت تهيىء لوحدة الزمان ان تجرى مجرى الطبيعة في اغلب الاحيان . فالفعل في المأساة اليونانية بسيط مركز ، يبدأ حين تكون الاحداث قد بلغت مرحلة الازمة ، والمشاهدون كانوا يعرفون قصة المأساة سلفا ، ويتجاوبون معها ، وفي مقدورهم ان يسدوا ما قد يكون بها من ثغرات . والمأساة لم تكن مقسمة الى فصول، فبناء المأساة في صورة فصول يرجع الى عصر لاحق . وكذلك لم يكن للمسرح اليوناني عهد بالستائر. كل هذا يسر للاحداث ان تجرى مترابطة ، متصلة ، وقد سلكت في خيط زمنى واحد ، ثم كان هنالك حضور الجوقة على مرأى ، ومسمع من الفعل . مؤدى هذا ان يكون الفعل في الحاضر ، او في المستقبل القريب الذى سرعان ما يندمج في الحاضر . ثم ان اغانى الجوقة بقدرتها الموسيقية على الايحاء ، وبفضل الاساطير التيكانتتحتويها، كان في مقدورها ان تنقل المتفرج الى الماضى السحيق ، وان تعده لانتظار احداث المستقبل ، فالفعل محدود في الظاهر ، بدورة الشمس ،متحرر في الواقع منها .

قلنا ان الفن مواضعات

ونزيد ان المواضعات ليست ضربة لازم على كل كاتب ، طالما كان ثمة مبرر للخروج عليها .

ونحن لا نلوم على ايسخيلوس انه خرج على وحدة الزمان في مسرحية « اجامنون » لانه التمس الحقيقة الشعرية الكامنة وراء الاحداث .

وقد يتم اللقاء بين مسرح ما ومسرح آخر في المواضعات ، ولكن النتيجة لا تكون واحدة .

فمسرح قدامى اليونان ومسرح شيكسبير لم يعرفا الستائر ، وشيكسبير لم يقسم مسرحياته الى فصول . ولكن مواضعات المسرح اليوناني كانت ادعى الى مراعاة وحدة الزمان ، في حين ان مسرح شيكسبير كان يهيىء للتحرر منها .

في مسرحية « حكاية الشتاء » لشيكسبير ، ينيف الفعل على ستة عشر عاما ، ولكنا لا نفتقد وحدة الزمان . فانعدام الستائر وانعدام الفصول ييسر للمشاهد ان يرى بعضها وراء بعض دون احساسنا بوجود ثغرات زمنية في احداث الفعل وبتقطع الفعل على مراحل . ثم ان اجادة شكسبير في استخدام الشعر اداة للتعبير كانت تغرق المتفرج في العواطف والخواطر التى يثيرها الفعل ، فينسى نفسه ، ويستغرق في المسرحية .

النقاد الذين نصوا على المطابقة بين زمن الفعل ، وزمن العرض استوحدا الواقعية في المحاكاة في اكثر صورها سطحية . فالواقعية في المحاكاة في حد ذاتها ليست الهدف الذى يرمى اليه العمل الفنى . واية آلة للتصوير تستطيع ان تاتى بصورة طبق الاصل من الواقع ، ولكنها لا تفصح ، مع ذلك ، عن حقيقة الشىء المصور . **والواقعية في المحاكاة في الفن تسعى الى شىء آخر غير حرفية المحاكاة ، فهى تستهدف التعبير عن تجربة فنية ، وتفسيرها على افضل وجه ممكن .** فان تمت الواقعية في المحاكاة في هذا النطاق كانت في خدمة الفن . وان لم تتم كانت عبئا على الفنان ، وقيدا شكليا فرض عليه .

الاوبرا

كلمة اوبرا ايطالية معناها((عمل)) نشات فى اواخر القرن السادس عشر وتعد حتى اليوم من الفنون الراقية . ولقد تطورت الاوبرا كغيرها من الفنون ، فكانت عند الاغريق تعتمد على الكورس الذى يفسر المناظر المعروضة ، ويصحب هذا الكورس ممثلون ينشدون ويغنون من حين لاخر اثناء تمثيلهم . اما الاوبرا الحديثة فقد اعتمدت على الموسيقى بآلاتها المختلفة وقد اشتهر كثير من البلدان بهذا الفن الرفيع منها : فرنسا ، روما ، النمسا ، المانيا ، روسيا وغيرها . وسنقدم فى هذا العدد هذا اللون الفنى الجديد ممثلا باوبرا مدرسة العشاق للموسيقار العالمى موزار .

اوبرا مدرسة العشاق

الشخصيات

فراندو (ضابط ناشىء مغرم بدورابيلا)
جوجليلمو (ضابط ناشىء مغرم بفيورديليجى)
دون الفونسو (أعزب عجوز)
فيورديليجى (حسناء من فيرارا)
دورابيلا (اخت فيورديليجى)
ديسبينا (وصيفة الاختين)
المكان : نابولى
الزمان : القرن الثامن عشر

الفصل الاول

المنظر الاول :

مقهى فى نابولى يتناقش فيه فراندو وجوجليلمو نقاشا حادا مع دون الفونسو حول ما اذا كانت النساء قادرات على الاخلاص ، ويذكر الضابطان الشابان مغامراتهما الغرامية ويضربان « فيورديليجى » و «دورابيلا» مثلين للطهر والعفاف.

ولكن دون الفونسو يعرض بسذاجتهما وايمانهما الاعمى بالنساء ويتخذ النقاش صورة غنائى ثلاثى حاد . واخيرا يراهن الفونسو بمائة جنيه على أن الشابتين لا تعرفان الوفاء اذا وضعتا تحت الاختبار .

ويقبل العاشقان هذا التحدى فى حماسة ، وفى نهاية المنظر يبحث فيراندو وجوجليلمو فعلا خططهما لانفاق المال الذى سيكسبانه من الرهان .

❊ ❊ ❊

المنظر الثانى :

حديقة «فيلا» فيورد يليجى ودورابيلا على خليج نابولى ، تحدق الاختان فى صورتى حبيبيهما وتمدحهما فى غناء ثنائى بديع تعبر ان فيه عن تلقهما لان السيدين لم يظهرا بعد . ويدخل دون الفونسو ويقول لهما ان فيراندو وجوجليلمو قد امرا باللحاق بفرقتهما فى الغد . ويقول ان الشابين مع انهما لا يريدان اثارة شجونهما بالوداع الا انهما ينتظران فى الخارج وسيظهران اذا رغبتا فى ذلك . وعندئذ ينادى الضابطين ويعقب ذلك غناء خماسى جميل يتظاهر فيه الضابطان بحزنهما لتطور الامور على هذا النحو وتقول الاختان أنهما تفضلان الموت على الفراق عن حبيبيهما ويقول الضابطان لالفونسو فى حديث جانبى ان هذا الاخلاص دليل قاطع على الوفاء الطبيعى الاصل، ولكن دون الفونسو يؤكد انه سيكسب الرهان. ويغنى الشابان للاختين غناء عاطفيا يؤكدان لهما فيه حبهما الدائم .. انهما يودعانهما آسفين . ويسمع خلال هذا الوداع دق الطبول على بعد ،

وقد افلح الشاعر المعاصر ت.س. اليوت فى مسرحيته « عودة التئام شمل العائلة » فى المطابقة بين زمن الفعل وزمن العرض ، وحقق اقصى ما يطمح اليه فنان من نجاح بهذا المجال.

فالمسرحية قوامها تجربة نفسية مريضة يكتوى بها بطل المسرحية . بطل المسرحية يسعى الى استكشاف حقيقة ذاته ، فيعود الى موطن الاسرة بعد غيبة طويلة ، ويلتئم شمله معها من جديد . وهناك يرتد الى ماضيه ، وينبش عن الايام المخبوءة فيه ، ويواجهها بحاضره ، ويحدد على هديها موطىء قدميه فى المستقبل . وتباريح التجربة لا تبلغ ذروتها الا ان تتركز فى هنيهة زمن وقد حقق الشاعر اليوت هذا على وجه فائق النظير ، فنرى عذاب بطل المسرحية ، متقطرا مصطفى ، ان جاز هذا التعبير .

عند اليوت المطابقة بين زمن الفعل وزمن العرض مطلب حتمته طبيعة رؤية الشاعر . وكذلك يجب ان تكون وحدة الزمان سواء قصرناها على ثلاث ساعات او اثنتى عشرة ساعة ، او يوما كاملا او اكثر او اقل من ذلك كله بقليل .

ارسطو لم يطلق لفظ « الوحدة » على الزمان .

وحدة الزمان بدعة استحدثها نقاد عصر النهضة ، اصبحت تقليدا شبه عام ، دخل المأساة ، والملهاة، وسائر فنون المسرحية على السواء.

وحدة الزمان ، مجندة فى خدمة رؤية الكاتب المسرحى ، غنم، وهى، كقيد شكلى مفروض عليه ، غرم .

(اسرة البحث)

ويعلن الفونسو أن الفرقة تستعد للرحيل .

تدخل فرقة من الجنود ، وفى اثرها جماعة من أهل المدينة يمشون مشية عسكرية ، ونسمع غناء جماعيا عسكريا ، وبعد ذلك يستمر غناء خماسى يغنى فيه الضابطان اغنية وداعهما ، وتطلب اليهما الاختان أن يكتبا اليهما كثيرا .. خطابين كل يوم على الاقل . ويتكرر الغناء الجماعى ، ثم يخرج الضابطان مع الجنود من المسرح فى مشية عسكرية . وتغنى الاختان ودون الفونسو غناء ثلاثيا ساحرا يعبرون فيه عن املهم فى أن يوفق الابطال الراحلون فى رحلتهم . وعندما تخرج الاختان يعبر دون الفونسو عن رضاه لتقدم خطته ، ويقول ان الذى يضع ثقته فى النساء كمن يكنس سطح الماء ، او يزرع البذور فى الرمال ، او يصيد الهواء بالشباك .

* * *

المنظر الثالث

غرفة مجاورة لغرفتى الاختين ، وتدخل « ديسبينا » حاملة صحفة ، وهى تشكو من حالها التى يطلب منها فيها أن تفطن الى نزوات الفتاتين . وتدخل دورابيلا منفعلة انفعالا شديدا ، وتغلق النافذة وهى تقول انه ما عاد يعنيها أن ترى النور ، أو أن تتنفس الهواء بعد ذهاب حبيبها ، وتصرف الخادمة ، وتبكى الفراق . وفى ختام هذا اللحن القوى تعود ديسبينا مع فيورديليجى التى تشارك اختها شعورها بالاسى .

وتبدى ديسبينا استياءها من ان النساء يأخذن رحيل عشاقهن مأخذ الجد . وتفلسف الامر قائلة انهما حتى لو ماتا فى القتال لما كان معنى ذلك اكثر من موت رجلين ، وأن هذا يتيح للسيدتين فرصة اختيار بديلين عنهما من بين رجال العالم . وتبدى الاختان دهشتهما واستياءهما من آراء ديسبينا وتخرجان غاضبتين من المسرح .

ويدخل دون الفونسو ، ويسأل ديسبينا فى حذر عن مبلغ تأثر سيدتيها برحيل الضابطين . وتوافق الخادمة على انهما تستحقان العزاء ، وهما فى حاجة الى صحبة رجل . وهنا يرشوها دون الفونسو لتساعده فى خطته ، ويعرض عليها مرشحين لتوافق عليهما ، هما طبعا « فراندو » و « جوجليلمو » متنكرين فى صورة رجلين من البانيا ذوى لحيتين كثتين . ولا يبدو على ديسبينا انها عرفت الرجلين ، ثم انها لا ترحب بمظهرهما الريفى . ويستنتج المتآمرون الثلاثة انهم سيكونون فى امان تام مع السيدتين نفسيهما . وما أن يسمع صوت السيدتين وهما قادمتان حتى يختفى دون الفونسو .

وتفزع الاختان من وجود رجلين فى مسكنهما ، وتلومان ديسبينا لسماحها للغريبين بدخول البيت . ومما يزيد ارتباك الاختين ان الالبانيين يركعان بين ايديهما ، ويعبران فى حرارة عن حبهما الشديد لهما ، وينتهى الحوار الى غناء جماعى ممتع . ويجد الضابطان فى سلوك الفتاتين ما يطمئنهما الى اخلاصهما . وتعجب ديسبينا من قدرة بنات جنسها على هذا التمثيل المتقن . ويظهر دون الفونسو ، ويحيى الالبانيين كأنهم اصدقاء من وقت طويل . ويقول لهما فى حديث جانبى انه يجب عليهما أن يجيدا تمثيل دوريهما طبقا لخطته هو . ويزداد الضابطان حماسة فى توسلاتهما . وتضيق بهما فيورديليجى ، وتأمرهما بالانصراف ، وتلومهما لمحاولة هز مشاعرهما الثابتة الوطيدة .

ولكن احتجاجات فيورديليجى تزيد الغريبين اصرارا على مسلكهما : ويتوسط دون الفونسو قائلا انهما شابان محترمان ، وانهما فارسان من أصدقائه الحميمين . ويقول جوجليلمو انه يرجو أن تشملهما السيدتان بعطفهما ، وأن تقرر ماذا يجب عليهما أن يفعلاه لكي يحظيا برضاهما . ولكن الفتاتين لا تتأثران بهذه الخدعة ، بل تخرجان من الغرفة فى كبرياء . ويعقب ذلك غناء ثلاثى مرح . ويقول الضابطان انهما اقتنعا باخلاص الفتاتين ، ويضحكان من دون الفونسو ، ويعرضان عليه تنازلهما عن نصف قيمة الرهان او ثلاثة ارباعها ما دامت قد ثبتت براءة الفتاتين مما نسبه اليهما دون الفونسو . ولكن هذا يقول ان الذى يضحك اخيرا يضحك كثيرا ، ويعلن أن الرهان لا يزال قائما . ويقبل الرجلان التحدى ، ويوافقان على أن ينفذا أوامره حتى اليوم التالى . ويطلب اليهما دون الفونسو أن يذهبا الى الحديقة ، وينتظرا تعليماته. وقبل ذهابهما يقف فراندو قليلا ، ويغنى اغنية يتحدث فيها عن الحب .

وبعد خروج الضابطين يقول دون الفونسو ساخرا انه وجد اخيرا امرأتين تتصفان بالثبات والاستقرار والوفاء فى هذا العالم الذى يعرفه جيدا ، وهو به خبير . وتدخل ديسبينا ، وتقول ان المرأتين فى الحديقة . ويسألها عن رأيها فى مدى امتناع الاختين على كل اغراء ، فتجيب بأن المسألة مسألة وقت فقط ، وتقول ان لديها خطة فعالة للقضاء على مقاومة سيدتيها مهما تكن ، ثم تطلب الى دون الفونسو ان يبقى الشابين مستعدين حتى تخبره بما يفعلانه .

المنظر الرابع :

حديقة بيت الاختين . تبدى الاختان أسفهما لغياب حبيبيهما ، وتتخلل تأملاتهما صيحات الاسى وفى اللحظة التالية يندفع الشابان وهما لا يزالان فى زيهما التنكرى ، وفى أعقابهما دون الفونسو الذى يتظاهر بتهدئتهما ، وهما يقولان انهما لا يستطيعان تحمل الحياة ما داما قد فشلا فى حبهما ، ثم يشرب كل منهما محتويات زجاجة صغيرة يمسكها فى يده. ويقول دون الفونسو للسيدتين الفزعتين ان الشابين قد

شربا السم . ويهوى الشابان على الارض ، ويتهمان الاختين بالقسوة لعدم اهتمامها بهما ، ثم يتظاهران بأن السم قد بدا يؤثر فيهما .

وتنادى المراتان ديسبينا التى كانت طبعا تتطلع الى المنظر دون ان يراها احد . وبعد ان تبدى هلعها تطلب الى السيدتين ان تعنيا بالضحيتين ما وسعتهما العناية ، وتوفرا لهما راحة تامة ، وستذهب هى ودون الفونسو لاحضار الطبيب. وبعد ذهابهما تركع الاختان بجوار الرجلين، وتجسان نبضهما ، وتنصتان الى دقات قلبيهما وتقولان فى حزن أن دلائل الحياة تتلاشى منهما تدريجيا . ويعبر الضابطان عن رضاهما .

وتاتى ديسبينا فى زى طبيب ، وتتمتم بعض عبارات لاتينية وهى فى زى طبيب ، وتتمتم بعض عبارات لاتينية وهى فى صحبة دون الفونسو وتفحص الشابين ، وتجس نبضيهما وجبينيهما ، ثم تقول فى عبارات طنانة أن المسالة واضحة جدا ؛ فالعليلان تناولا كمية من السم . وتقول الاختان للطبيب أن الرجلين قد برح بهما الهوى فتناولا السم . ويستعد « الطبيب » بحجر مغناطيسى اثناء عزف الاوركسترا لحنا قوى التاثير ، ويقول للحاضرين أن هذا الاختراع العظيم سوف يشفى المريضين . وتضع ديسبينا حجر المغناطيس على جسمى الشابين وتغنى .

ويتحرك الشابان قليلا ،ويتظاهران بالعودة الى الحياة ، ويحملقان فى الاختين كما لو كانا يحملقان فى ملكين من ملائكة السماء ويعربان عن ابتهاجهما اذ يجدان بجوارهما هاتين السيدتين اللتين ضحتا فى سبيلهما بحياتهما . وتدهش الاختان لهذه الظاهرة العجيبة ولكنهما ترفضان رفضا باتا طلب الشابين قبلتين لاتمام العلاج .. بل تثوران لهذه الوقاحة ولا تثنى الاختين عن عزمهما توسلات « الطبيب » ديسبينا ودون الفونسو من اجل قبلتين بريئتين تشفيان المريض . ويعلن الشابان ان رفض السيدتين القبلتين دليل وفائهما .

الفصل الثانى

المنظر الاول : غرفة فى بيت الاختين ، وهما تتحدثان مع ديسبينا وتحاول الخادمة ان توضح لهما انهما تحرمان نفسيهما من المتعة برفضهما الاستجابة لمغازلة الالبانيين ، وتقول ان النساء قد خلقن للمغازلة ، وان الله قد خلق الرجال وجعل منهم اداة لهذه المغازلة . وتطمئن سيدتيها بأن الالبانيين غريبان ، وذوا شهامة ونخوة ، وانهما اذا كانا قد اظهرا شيئا من الغرابة فى تصرفاتهما ، فذلك لانهما كانا مسمومين فتسال الاختان — وقد ظهر عليهما بعض الاهتمام — عما تفعلانه مع الغريبين اذا هما قبلتا صحبتهما .

وتفسر ديسبينا نظرياتها ازاء فن الحب فى لحن غنائى جميل ، فتقول ان الفتاة تستطيع أن تأسر الرجل، وتجعله عبدا لها .. ثم تمضى قائلة انها تستطيع ان تقدم لهما مزيدا من النصح اذا كانتا ترغبان فى ذلك . وبعد أن تمضى ديسبينا تشغل الاختان ببحث الموضوع وكيفية قبولهما مغازلة الالبانيين . وتقول دورابيلا انها تفضل الشاب الاسمر لانه هادىء وديع ، وتقرر اختها ان تأخذ الاشقر ذا الحيوية . وتتسلى الاختان بوصف ما يجب أن تقوما به من تنهدات وتبادل نظرات .

ويقطع حديثهما دون الفونسو الذى يدخل مسرعا ليطلب منهما ان تصحباه الى الحديقة ، ويقول انهما ستجدان هناك على شاطىء البحر تسلية ترضيهما .

❋ ❋ ❋

المنظر الثانى : موقع جميل على شاطىء البحر وفى المؤخرة الميناء يرسو به قارب مزين بالازهار . ووقف بالقارب فراندو وجوجليلمو (فى زى الالبانيين) ، ومعهما جماعة من الموسيقيين والضيوف . وتظهر دورابيلا وفيوردليجى وفى صحبتهما ديسبينا ودون الفونسو . ويغنى الرجلان اغنية غزلية ، ثم ينزلان الى الشاطىء ويحييان السيدتين اللتين تستجيبان فى تحفظ. وتضيق ديسبينا ودون الفونسو بهذا التحفظ ، ويضربان المثل للعشاق بأن يتأبط كل منهما ذراع الاخر ، ويمضيان تاركين الاختين والضابطين لشأنهم.

وعندئذ تمضى فيورديليجى مع فراندو ودورابيلا مع جوجليلمو ، ويتنزه الجميع فى الحديقة . وتختفى فيورديليجى هى وفراندو بين الاشجار ، ولكن دورابيلا وصاحبها يستمران فى حديثهما الغرامى فى صورة حوار ثنائى غنائى ، يقنع فيه جوجليلمو دورابيلا بأن تقبل منه ميدالية تذكارية فى صورة قلب عربونا لعاطفته ، ويتبع هذا بأن يخلع من عنقها عقدها الذى تتدلى منه الصورة المصغرة لفراندو ، ويضعه حول عنقه ، ثم يمضى الاثنان وهما يتغنيان بالحب .

ويعود فراندو وفيورديليجى للظهور ، ولكن يبدو أن فراندو لم يكن موفقا فى غزله ، اذ يقول ان الرجل الذى يحاول اغراء فتاة طاهرة بريئة بالخيانة والخداع، انما هو شيطان اثيم وتأمره فيورديليجى فى سخرية بأن يذهب ويعلن تفانيه فى حبها فى لحن عاطفى قوى ، ثم يرحل وقد بدت عليه خيبة الامل .

وتبدى فيورديليجى غضبها وقلقها فى قطعة الثنائية قوية ، ثم تعبر فى لحن غنائى عن راحتها لان الغريب قد رحل ، وبهذا زال عنها ذلك الكابوس الرهيب .. كابوس الاغراء الذى كان من الممكن أن تستسلم له. ثم تعترف بأنها فريسة الرغبات الشريرة والعاطفة المتاججة ، وتأخذ فى لوم نفسها . وبعد ذلك تندفع خارجة .

ويعود الرجلان لمقارنة غزوتيهما، ويخبر فراندو جوجليلمو بأن فيورديليجى قد رفضت حبه رفضا

بانا ، ويهنىء صديقه بهذه الخطيبة الوفية . ولكن جوجليلمو يعترف بأن دورابيلا استجابت لعاطفته .. بل اعطته ميدالية فراندو برهانا على حبها . ويثور فراندو هائجا ، ويتوعدها بانتقام رهيب ، ويمضى لشأنه . ولكن جوجليلمو يهدئه ، وينصحه بالا يتهور فى عمل قد يحطم حياته بسبب امراة . ثم يعلق فى اللحن التالي تعليقا مريرا على غريزة المراة التى تدفعها للخداع . وفى ختام اللحن يمضى حزينا تاركا فراندو ليعبر عن يقظته وعن آلامه، ثم يقول — وهو كسير القلب لخيانة دورابيلا — انه يعترف بانه لا يزال يحبها .

ويدخل دون الفونسو فى هذه اللحظة فيسمع فراندو وهو يعبر عن مشاعره النبيلة، ويهنىء الشاب فى سخرية لاذعة على تفانيه فى حبه. ويلتفت فراندو اليه فى غضب قائلا انه مشترك فى المسئولية عن هذا الموقف السىء . ولكن دون الفونسو ينكر مسئوليته عن اى شىء ،ويقول ان غضب فراندو طبيعى جدا فى هذه الظروف . ويعود جوجليلمو ، ويقول انه مما يتفق والمنطق ان تسلك دورابيلا هذا السلوك مع شاب له مثل هذه الجاذبية .. كما يذكر دون الفونسو أن رفض فيورديليجى لفراندو قد كلفه نصف الرهان . ويجد دون الفونسو بأن التجربة لم تتم بعد ، وينصحه بعدم التسرع فى عد الفراريج قبل فقس بقية البيض .

❊ ❊ ❊

المنظر الثالث : غرفة فى بيت الاختين . وديسبينا تقول لدورابيلا انها سلكت السلوك الطبيعى للمراة. وتقول دورابيلا انها لم تستطع مقاومة غزل ذلك الالبانى الشاب ، وتدخل فيورديليجى وهى غاضبة غضبا شديدا من هذه الامور التى تجرى الان ، وتعترف بانها تحب ذلك العاشق الجديد ، ولكنها حزينة لانه ليس حبيبها جوجليلمو،وتنصحها دورابيلا بأن تدع الطبيعة تختار طريقها بنفسها .. ذلك ان الحب يرضى عن الذى يسير وفق تيارات الحب ، ويغضب على من يعترض هذه التيارات . وبعد هذا اللحن تخرج هى وديسبينا .

وتعلن فيورديليجى — وهى جالسة وحدها — عزمها على ان تظل وفية لحبيبها الحقيقى . وبينما هى تفكر فى هذا، وتعبر عن تأملاتها، يظهر فراندو وجوجليلمو ودون الفونسو بالباب المفتوح وهم يرقبونها من الغرفة الداخلية . وعلى حين فجاة تخطر لها فكرة،وتنادى ديسبينا وتطلب اليها ان تحضر سيفين وخوذتين والثياب الرسمية التى تجدها فى دلابها . وعندما تعود الخادمة بهذه الاشياء تأمرها بالانصراف ، ثم تكشف عن خطتها ..انها ستتنكر هى ودورابيلا فى زى حبيبيهما ، وتمضيان اليهما فى ميدان القتال ، وليكن ما يكون .

وترتدى فيورديليجى الزى العسكرى ، وتعبر عن عزمها على المغامرة فى اغنية حماسية ، ويعقب ذلك حوار ثنائى غنائى يشترك فيه فراندو ، وينتهز الفرصة للانتقام من دورابيلا فيتحبب الى فيورديليجى . وعندما يهدد بالقضاء على حياته بالسيف الذى تحمله فيورديليجى تستسلم له.وبعد ان يتبادلا عبارات الهوى والغزل يبرح الاثنان الغرفة.

ويندفع جوجليلمو ودون الفونسو داخلين . والشاب ثائر لخيانة فيورديليجى . ويعود فراندو، ويكاد الاثنان يتضاربان، ولان دون الفونسو يهدئهما ، وينصحهما بالزواج فورا من الاختين . ثم يغنى بأن المراة هى المراة ، وهى فى مسائل الغرام تتصرف طبقا للظروف المؤقتة التى تمر بها .. ان النساء كلهن كذلك .

❊ ❊ ❊

المنظر الرابع : غرفة المائدة وفيها الزوجان يحتفلان بالزواج الذى سيتم قريبا . ويرحب بهم دون الفونسو وديسبينا وجماعة من الخدم.وعندئذ يغنى كل من العرسان الاربعة بسعادته ، وتردد الجماعة قرار كل اغنية . اما جوجليلمو فلا يزال غاضبا يرغى ويزبد ، وهو يذكر خيانة فيورديليجى ، ويقول انه يتمنى ان يشرب الجميع السم .

ويعلن دون الفونسو ان مأمور الزواج قد وصل لتوقيع عقدى الزواج ، ويتقدم ديسبينا فى ثوب مأمور الزواج . وتقرا ديسبينا نصى العقدين،وقد جاء بهما انفيورديليجى ستتزوج بسمپرونيو ودورابيلا ستتزوج بتيزيو . ومع انتهاء توقيع العقدين يسمع غناء جنود جماعى خلف المسرح. ويخرج دون الفونسو ليرى ما الخبر ، ويعود بعد لحظة قائلا ان فرقة فراندو وجوجليلمو قد عادت .

ويستبد الفزع بفيورديليجى ودورابيلا . وتدفعان زوجيهما الى غرفة اخرى . وتذهب ديسبينا معهما . ويحاول دون الفونسو تهدئة السيدتين مؤكدا لهما انالامور ستسير الى افضل خاتمة . ويظهر فراندو وجوجليلمو قادمين من الغرفة الاخرى بعد ان خلعا ثيابهما التنكرية ويتقدمان لتحية خطيبتيهما فى حماسة، ويقولان ان فرقتهما تلقت اوامر بالعودة .

ويبدى الضابطان اهتماما بالغا بانفعال الخطيبتين ، فى حين يقول دون الفونسو ان الاختين فريستان لخداعهما كما توقع لهما تماما . ويقول جوجليلمو ان مأمور الزواج فى الغرفة الاخرى، ويتساءل عن سبب وجوده هناك. وتخرج ديسبينا وهى تقول انها قد عادت لتوها من مرقص تنكرى ظهرت فيه فى ثياب مأمور زواج .

ثم ينصح دون الفونسو فى حديث جانبى للرجلين بأن يلتقط عقدى الزواج اللذين يلقيهما على الارض . ويلتقط فراندو الاوراق ، ويفحصها الضابطان ، ثم يقدمانها الى الاختين وهما يلومانهما ويهددانهما بالانتقام لخيانتهما . وتشعر الاختان بتأنيب

مع جمهور المسرح

السيد / محرر مجلة «المسرح» المحترم

تحية وبعد :

يطيب لى ان اهنئكم على صدور مجلتكم الغراء « المسرح » لقد طالعنا ما ورد فى العددين الصادرين نائلج ذلك صدورنا ، لقد تضمن هذان العددان العديد من المقالات والابحاث والريبورتاجات واننى اذ اهنئكم على هذا الانجاز الرائد ، ارى ان هذه المجلة ظهرت فى وقت تشهد فيه مدن الضفة والقطاع حركة فنية جديرة بالدعم والتوجيه والتشجيع ، لذا فاننى اشارككم الراى بان المسرح ستكون منبرا حرا لكل الحركات الفنية فى الضفة الغربية والقطاع ، كما ستكون لكل الحركات المسرحية موئلا ومرشدا، لقد تم ميلاد حركة مسرحية فىقطاع غزة ، دعا فئة من الشباب المثقف الى انشاء « فرقة المسرح العربى » وعرضت هذه الفرقة بعض اعمالها على مسرح نادى غزة الرياضى ، ولما كان الفنان المثقف اكثر عطاء كان علينا ان نلجا لمجلتكم نطلب الدعم والتوجيه .

ختاما فان ايماننا بقوة «المسرح» ودورها القيادى فى التوجيه والنقد هو الذى دفعنا الى اللجوء اليكم ودمتم خير نصير للفن والفنانين .

عبد الفتاح عيسى الصادق
غزة — مدرسة غزة الاعدادية

المحرر : نشكركم باديء ذى بدء على ثقتكم الغالية ونبارك مولودكم الجديد ، « فرقة المسرح العربى » ونرجوا أن تكون دائما عند حسن ظنكم . ونقول يا أخ عبد الفتاح ان كل بداية صعبة ولا يصل الا من كافح على الدرب وكما يقولون : ان الصخور العاتية التى تعترض سبيل الضعيف فتصده عن غايته هى نفس الصخور التى يصعها القوىفىحفر الطريق ليجعله ممهدا. نرجو لكم مزيدا من التوفيق والنجاح وتاكدوا اننا على العهد .

السيد رئيس التحرير :

لقد قدمت عدة مسرحيات امام الجمهور . واود ان اتوجه للعمل المسرحى ودراسته فى أمريكا بعد أن أنهيت دراستى الثانوية ، لقد قرات فى العدد الاول من مجلتكم انكم على استعداد لتقديم المعلومات المسرحية لمن يطلبها ، وانا بحاجة ماسة لمثل هذه المعلومات . لذا ارجو أن ترسلوا لى المصطلحات المستعملة فى مجال المسرح وشكرا.

فؤاد عوض
٤٠/٧٠٩ — الناصرة

المحرر : نرحب بك يا اخ فؤاد صديقا متحمسا ونرجو لك التوفيق فىدراستك وان تعود لنا من دراستك هذه ملىء العقل والقلب علنا نكثر من التعامل معا فى مجال المسرح . اما بخصوص طلبك فالعددين الاول والثانى مليئين بما تطلب وتحت عنوان « تعريفات مسرحية » وخطتنا يا اخ فؤاد ان نزود قراءنا بكل ما يطلبونه على صفحات « المسرح » ولكن رويدا رويدا حتى يستطيعوا استيعابه خاصة وان الخلفية المسرحية عندنا ضعيفة . مع تحياتنا .

السيد رئيس التحرير المحترم

تحية وبعد : لقد اطلعنا على العدد الاول من مجلتكم وراقنا ما فيها وراينا ان نضيفها الى مكتبتنا لذا نرجوا اعتبارنا مشتركين دائمين فى مجلتكم راجين ارسال الاعداد التى تصدروها تباعا .

مع تحياتنا

مركز الدراسات الشرق اوسطية والافريقية
جامعة تل ابيب — رمات ابيب

←

الضمير ، وتتوسلان الى الضابطين أن يقتلاهما بسيفيهما لانهما كانتا خائنتين .

ويقول دون الفونسو للضابطين ان البرهان القاطع ينتظرهما فى الغرفة المجاورة ، ويصحبهما اليها . ثم يعودون بعد بضع دقائق وقد ارتدى الضابطان زى الالبانيين . وهنا تتضح الامور فى سرعة ، ويكشف فراندو عن شخصيته لفيورديليجى ، كما يقدم جوجليلمو لدورابيلا الميدالية ، ويطلب اليها ان ترد اليه ميداليته . ويغنى الفونسو — وهو فى صورة الطبيب — اغنيته،ويشترك الضابطان معه فى التغنى بان هذا «الاختراع» كان من ابتكار الطبيب.

وتلوم المراتان دون الفونسو،لانه كان السبب فى وقوع كثير من المتاعب لهما . ويرد فى طيبة قلب بانه اراد فقط أن يثبت اعتقاده ان المراة دائما وفى كل مكان فريسة ضعفها . ويحث الاربعة علىنسيان ما حدث ، وان يثق كل منهم فى صاحبه وفى حبه . ويشترك الستة فى الغناء الجماعى الختامى المسرح للاوبرا . ومضمونه ان الرجل السعيد هو الذى لا يسمح لنفسه بالخضوع لمتاعبه .. بل ذلك الذى يحاول ان يكون قانعا بنفسه .

(اسرة البحث)

الإخراج المسرحي عند الهواة

بقلم : ابراهيم سابا

لقد قدمت مجلة المسرح في عددها الاول الحلقة الاولى في سلسلة حلقات « الاخراج المسرحي عند الهواة » وفي هذا العدد نتابع هذه السلسلة علنا بذلك نستطيع ان نحقق الهدف المنشود وهو تجميع فكرة عامة واضحة عن كيفية العمل وراء كواليس المسرح ، « مسرح الهواة » لاخراج عمل مسرحي اقرب الى النجاح حيث الحاجة شديدة لايجاد اشخاص مثقفين واعين بشئون العمل المسرحي حيث نفتقر الى الدارسين في هذا الحقل .. وانتهينا في العدد السابق بسؤال يطرح نفسه في هذا العدد وهو : ايصلح الممثل الماهر ان يكون مخرجا ماهراً ؟ ! وهل يجب ان يكون المخرج ممثلا ؟ ! . والان عزيزي القارىء دعنا نحاول الرد على هذه الاسئلة ربما نصل الى ما نصبوا اليه كرد على اسئلة حائرة في رؤوس الهواة ..

يمكن القول اجمالا انه يجب ان يكون لدى المخرجين (اقصد الهواة منهم) استعدادات فطرية للتمثيل بالاضافة الى بعض المران. واجيب متحفظا (بانه كلما كان الممثل ماهرا كلما صلح لان يكون مخرجا ماهرا) ولتحفظي هذا اهميته . فكثيرا ما يفشل هؤلاء الممثلون الذين اقتصرت خبراتهم ومرانهم على القيام اساسا بتمثيل ادوار « الفتيان الاول » كمخرجين اذ انهم يميلون الى ان يصيروا « قوالب » نمطية بجانب افتقارهم الى المخيلة ، ولذا تكون حرفتهم اقل مرونة لان التباين بين ادوار الفتيان الاول وبعضها ، وان وجد ، لا يكاد يقاس بالتباين الظاهر بين الادوار ذات الدراسات الشخصية. ولعل من نقائض التمثيل ميل ممثلي ادوار الفتيان الاول الى تكرار انفسهم في جميع هذه الادوار، متجاهلين حقيقة هامة ، وهي ان كل مؤلف يختلف في تصوره « لدور الفتى الاول » الذي يقدمه في مسرحيته عن غيره ، بينما يتجه الممثل الى طبع كل هذه الادوار قلبا وقالبا بشخصيته الذاتية واسلوبه ومميزاته . وان افضل الممثلين — المخرجين هم الذين يقومون بتمثيل ادوار « الشخصيات » لان جوهر عملهم

المحرر : شرف كبير لنا ثقتكم بمجلتنا كما ونرحب بكم كمشتركين دائمين ، ولقد ارسلنا لكم بالبريد العددين الاول والثاني كهدية راجين قبولها وسنزودكم بكل ما نصدره مع خالص شكرنا وتقديرنا .

السيد / رئيس التحرير :

بعد التحية : ارجو ان تكون « المسرح » قد وجدت لتبقى وتزدهر واقترح ما يلي :

١ — تزويدها برسوم كاريكاتيرية ٢ — خفض ثمنها ٣ — ان تنشر نصوصا بالعاملية الفلسطينية. ٤ — ان يكون النقد المسرحي اكثر موضوعية . ٥ — ان تسعوا لاشراك مدارس الضفة فيها . واذا رحبتم بقلمي فانا على استعداد لتزويدكم بالمقالات لاني اريد « للمسرح » ان تزدهر .

داود ابراهيم
البيره — الشرقه

المحرر : اولا نحن نرحب بك يا اخ داود وبكل الاقلام الشابة الفياضة ، اما بخصوص اقتراحاتك فنعمل على الاخذ بما امكن منها، اما بالنسبة لثمنها فانت لا تعلم يا اخ داود اننا نبيعها باقل من سعر الكلفة املا في انتشار هذا الفن المعدم في بلادنا بل لقد دفعنا الكثير من جيوبنا من اجل المسرح الذي عشقناه . اما بالنسبة للمدارس فقد حاولنا ذلك مع المسئول في مديرية التربية ولكن للاسف لم نجد منه اي تشجيع ولعل هذا كان من اسباب احتجابنا هذه المدة .

اما بالنسبة للمسرحية المرفقة فاعتقد انها خطوة جيدة على الدرب جديرة بالتقدير والاهتمام .

السيد رئيس التحرير :

تحية وبعد :

فرقة «الشموع المقدسية» فرقة ناشئة قدمت مسرحية « الطريق من وين » لكاتبها الاخ «يونس غيث» ومخرجها الاخ « حمدي الطويل » وقد تأسست هذه الفرقة من قبل بعض الشباب المخلص الذي يعمل بشكل تطوعي ، وتعالج هذه المسرحية الكثير من مواضيع الساعة التي تهم كل مواطن ومع انها باكورة انتاجهم الا انها تشق طريقها متلمسة خطواتها على الطريق الطويل راجية ان تصل وتتخطى كل العقبات التي امامها .

راضي دخيل شحاده
المغار

المحرر : نهنئكم على هذه الخطوة الحميدة ، كما نهنىء فرقة «**الشموع المقدسية**» بكل شبابها العامل بصمت ونرجوا لهم مزيدا من التقدم والازدهار ، وكل هذا يتم بزيادة المعرفة وسعة الاطلاع والتواضع والاخلاص في العمل ، ومن سار على الدرب وصل .

هو انتحال شخصية هامة — أو بالاحرى مجموعة من الشخصيات الخاصة — انتحالا يلعب فيه كل من المخيلة والقدرة على ملاحظة واقع الحياة دورا كبيرا . وان ذلك الممثل — المخرج الذى يستطيع ان يغير نفسه من دور لاخر بيسر نسبى هو فى العادة فنان اكسب حرفيته المرونة عن طريق التمرس والخبرة. واذا كان محظوظا (وفطنا) فانه يتحاشى التحول الى قالب نمطى. ومن الملاحظ انه حتى اولئك الممثلين المحترفين الذين يقومون بادوار « الشخصيات » يجدون ان نطاقهم تحده ظروف لا فكاك منها ، وهذا مصير يستطيع ان يتفاداه الهاوى بسهولة اكثر . .

وينبغى على المخرج انيكونخبيرا بحرفية التمثيل، وعليه التمثيلوعليه — بحكم وظيفته كمعلم — ان يستطيع توزيع هذه الدراية على الممثلين بثقة وسلطة وسرعة . فان «تخطيطا» سريعا ومقتضبا وتقمصا عرضيا لاحدى الشخصيات لافضل بكثير من عشر دقائق تنفق فى محاضرة اكاديمية . ويجب ا يكون لدى المخرج احاطة صحيحةبالاضاءة المسرحية — وليس معنى ذلك ان يكون كهربائيا متخصصا اذ انه سيكون تحت تصرفه فنيون فى هذا المجال — الا انه يجب ان يعرف ما تقتضيه المسرحية من مؤثرات ضوئية ، كما يعرف الاجهزة والالوان والدرجات والزواياالضوئية التى تمكنه من الحصو لعلى هذه المؤثرات .

كما انه من الواجب عليه ان يتعرف على مناظر واثاثات وملحقات وازياء العصر الذى تجرى فيه احداث المسرحية ، وكذلك الحركات والايماءات وآداب السلوك المالوفة فى هذا العصر ، وفضلا عن ذلك يجب أن يكون خبيرا نوعا ما « بالمكياج » قادرا على تلقين اصوله للممثلين والقيام بعمله لهم ، كما انه من واجبات الممثل الهاوى أن تكون لديه خبرة جيدة « بالمكياج » فيقوم بعمله بنفسه ولا يلجا الى المخرج الا ليلقى النظرة الاخيرة عليه،**وقصارى القول انه من واجب هيئة التمثيل بالمسرحية أن تتعرف على عملها فى جميع نواحى حرفية المسرح.وبالرغم من أن الهدف هو اكساب هواة التمثيل (بالقدر الذى تسمح به استعداداتهم الفطرية وقدراتهم) نفس الحنكة التى يتمتعبهاالمحترفون الا أن المخرج المسرحى الذى يعمل مع الهواة يصادف صعابا خاصة لا يصادفها المخرج الذى يعمل مع المحترفين — والعكس صحيح . فالمخرج المحترف يجد تحت تصرفه فريقا من الممثلين اكتسب كل فرد فيه الحنكة الفنية والمهارة ، وحقا ان الحنكة والمهارة تتباينان بين ممثل وآخر . الا انه من النادر ان يصادف ممثلا خاما تنقصه الخبرة تماما . . ولهذا فالامر لا يقتضى من المخرج المحترف ان « يعلم التمثيل » بمعناه الواسع ، كما أن عمال المسرحالذين يعمل معهم «محترفون» ايضا ولهذا يختلف مسلكه تماما عن مخرج الهواة . ويختلف « الجو »الشخصى او الاجتماعى عند المحترفين عنه عند الهواة اذ أن المحترفين يعتمدون فى الرزق على عملهم ، اما الهواة فيعملون « حبا » فى العمل لا لمجرد « اللهو » كما نامل . وينبغى أن يتشابه الهدف الفنى فى الحالتين الا أن الوسيلة اليه لا بد ان تختلف فى أوجه كثيرة . فهناك اختلاف فى الترتيبات الخاصة « بجلسات التدريب » ومع ذلك فكلاهما يشترك فى بعض « التنظيمات والتعليمات » التى يستجيب اليها المحترفون طواعية دون ان يفقدوا — شيئا من هيبتهم . كما انه ليس هناك عذر للهواة ممن لا يسلمون بنفس هذه الأسس التنظيمية العامة حيث انها عوامل حيوية للنجاح الفنى وانه لمن عمل المخرج ان يعرف ماهية هذه الاسس واغراضها وا نيضعها موضع التنفيذ بوعى وفطنة وبحزم ايضا .**

— يتبع —

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

اخبار جامعة بيت لحم

كان هناك الكثير من النشاطات الفنية والثقافية فى الفصل الدراسى الاول فى جامعة بيت لحم . نذكر بعضها :

*** عرضت مسرحية العرس للشاعر عبد اللطيف عقل علىمسرح الجامعة فى ١٦–١٠–٧٦ .**

* تم الاتفاق مع مدرب الدبكة (صليبا طوطح) لتدريب الطلبة والطالبات على دبكات شعبية فلسطينية وما يزال التدريبمستمرا وقد تم عرض أكثر من دبكة شعبية لشباب السواحره وشباب قرية بتير وشباب قرية بيت أولا .

*** تم الكثير من المحاضرات والندوات النقابية والكثير من اللقاءات الرياضية مع النوادى والفرق الرياضية فى الضفة ، هذا وننتظر نشاطات كبيرة ومتنوعة فى الفصل الدراسى القادم .**



في المرآة



الفنان المرحوم حسين رياض

ستة واربعون عاما من تاريخ المسرح .. (خاص بالمسرح)

..فى الثالث عشر من يناير عام الف وتسعماية .. جئت الى هذه الدنيا .. اسمى حسين رياض شفيق . ما كدت اجتاز دور الطفولة الاول حتى كان جسدى مرتعا خصبا لعصا ابى .. ولم تكن العصا لتؤثر فى . انما الذى اذانى حقيقة هو كلمات ابى وتوبيخاته . والسبب .. خيالى .. كثيرا ما زعمت ، ما لفقت ، ما نسج خيالى احداثا رهيبة رايتها فى الشارع أو فى المدرسة او .. او .. الخ ، وكانوا يتهموننى بالكذب . اما انا ، فكنت اجد سعادة كبرى فى اننى استطعت فى بادىء الامر اقناعهم بوجود شىء لا وجود له. غير ان الايام كانت تمضى ، وهواية « الخلق » تنمو فى داخلى، وبنمو معها وعيى وتفكيرى واحساسى بالخجل من الزعم والتلفيق فكنت انفس عن طاقتى بارتياد المسارح .. انا واخى فؤاد شفيق .

* الشيخ سلامة حجازى يملا اسماع القاهرة . وخشبة مسرحه تتحول الى حياة تنبض بالفن والعبقرية .. والنغم . والعائلات تتوافد على مسرحه افواجا ، وكأى عائلة تعشق فن سلامه حجازى ومسرحه الغنائى فى ذلك الحين كانت عائلتنا تتردد عليه من آن لاخر . ويمر الاسبوع بطيئا ثقيلا على انا واخى فؤاد ، فنروح نستعجل الاسبوع القادم كيما نتمتع بعرض جيد مما يقدمه الفنان سلامة حجازى . ولكن الاسبوع كان ما يلبث أن ينتهى دون ان نحس ، حيث كنا نقضى ايامه ولياليه فى اقامة عرض آخر على مسرح بيتنا ، نقلد فيه كل ما رايناه، ونكسر اى شىء فى طريقنا لنصنع منه سيوفا خشبية نستعملها فى عروضنا .

* فى سنة ١٩١٢ ظهر فى الافق فنان جديد ، ولكنه رائع كل الروعة. فلاول مرة يشاهد جمهور المسرح مسرحيات ليست غنائية . مسرحيات تعتمد على التمثيل فقط . بلا مغنى. ورغم هذا زلزلت كيان المتفرج وهزت اعماقه . وكانت تراجيديات جورج ابيض ايذانا بفتح آفاق جديدة أمام الشبان من هواة التمثيل .. حيث اكتشفوا ان بامكانهم تكوين فرق تمثيلية لابراز طاقاتهم ومواهبهم ما دام الامر لن يكلفهم تكوين جوقة واعداد موسيقى وما الى ذلك من التعقيدات التى تصاحب الروايات الغنائية .

* جمعية الاتحاد التمثيلى » هى التى برزت من بين فرق الهواة العديدة التى تكونت فى ذاك الحين . وقد اسهم فى تكوينها عدد من الشبان الهواة .. حسين رياض شفيق ، وعبلس فارس وحسن فايق، وحسن رياض الذى يعمل الان بالتجارة .. والمرحومة السيدة روز اليوسف . نشاط الفرقة يبشر بخير ، ويدعو للتفاؤل بهذه المجموعة النضرة من الشباب المتدفق بالحيوية والعشق للفن . فالروايات تتوالى . كل اسبوع رواية ، لا يهم ان كانت مثلت قبل ذلك أم لا ، المهم ان يمثلوا وكفى . وذات رواية ، انبائهم الزهرة المتفتحة المسماة بروز اليوسف ، بخبر اهتزت له اعطافهم ورقصت طربا به حتى الجدران وخشبة المسرح .. ذلك أن عبقرى العصر الاستاذ عزيز عيد سوف يشرف الفرقة الليلة لا ليتفرج بل ليسبغ عليها من ابوته ظلالا من المحبة والتعاون ، بان يتولى بنفسه وضع الماكياج للممثلين . وكانت ليلة عرض جبارة فى تاريخ الفرقة .

ليلتها ترك الاستاذ عزيز عيد حجرة الماكياج ونزل الصالة يتفرج على الفصل الاول . ولم يكد ستار الفصل الاول ينسدل حتى كان عزيز شفيق بشوق حار كأن الفتى بضعة منه يريد أن يعيدها الى صدره . وبينما كان يضيف الى ملامح وجهه بضع سنين ، ساله بحب وعطف ابوى . « اسمك ايه يا ابنى » .. «حسين رياض شفيق» .. «بتشتغل ايه يا حسين » .. « تلميذ » ... « حتاخذ الكفاءة طيب وبعد الكفاءة حتروح فين » فابتسم الفتى الغض الاهاب بثقة واردف « حادخل الكلية الحربية » .. اصل اخوالى كلهم ضباط » فرد عليه الاستاذ باحترام وود : « انا عايز اقولك كلمة ، نصيحة اب لابنه ، انت اذا دخلت الكلية الحربية حتبقى ضابط زى آلاف الضباط الموجودين ، لكن اذا اشتغلت بالفن حتبقى حسين رياض واحد بس » . وكان لهذه الكلمات وقع ذو طعم شجى حلو فى اعماق الفتى .

* صدى نصيحة الاب عزيز عيد ما زال يرتفع ويدوى فى اعماق الفتى حسين رياض ، ويشحنه بطاقات عديدة هائلة من المعانى والاشراقات ويدفعه الى تحقيق نبوءة تنبأ له بها وما لبثت الامنية أن استغرقته وانسته جانبا كبيرا من واجبات الدراسة . الى جانب انه كان ضعيفا اصلا فى اللغة الانجليزية ، الامر الذى عرضه لفقدان ثقة استاذ المادة الاستاذ اسماعيل وهبى المحامى شقيق الفنان يوسف وهبى. ولكى يكتسب رضاء الاستاذ اسماعيل وهبى ويستعيد ثقته به ، شاء أن يلتمس لنفسه عذرا لديه فدعاه لمشاهدة احدى الروايات . ولم يلب الاستاذ دعوته ، ولكنه بعث اليه بالاسرة كلها ومن بينها شقيقاه الاستاذان يوسف وهبى وعلى وهبى وما ان انتهى العرض فى تلك الليلة حتى تلقى الفتى دعوة الاستاذ على وهبى بزيارتهم فى البيت قبل ان يتوجه الى بيته . وهناك تعرف على يوسف وهبى وعزيز عثمان ومحمد كريم .. وسجلت هذه الليلة ميلاد صداقة عميقة بينه وبينهم .

* العام الدراسى ١٩١٦ يسفر عن نتيجة تحدد مستقبل الفتى . حيث ترك الدراسة وما يتعلق بها .. وتفرغ تماما للفن . وبدا يتألق فى روايات الفرقة ، خاصة فى اول دور مثله ، وهو دور حاكم ايطالى سفاح اسمه لورانس باربو ، وكذلك دوره فى رواية « فقراء نيويورك » وهى ثانى رواية قدمتها الفرقة .

* انضم الفتى الى معهد التمثيل العربى ، وكان معهدا اهليا يديره الاستاذ عبد العزيز حمدى وفى المرحلة الدراسية التى قضاها به ، تعرف على المرحوم بشاره واكيم والاستاذ محمد عبد القدوس والمرحوم احمد علام وكثير من الزملاء القدامى . وقد لعب فى هذه المرحلة الدراسية ادوار هامة ، ابرزها دوره فى رواية « جريمة الاسكندرية » . ثم سرعان ما ذاب فى الفرق التمثيلية يلعب دورا هنا ودورا هناك ، ويتنقل من فرقة الى فرقة ، وذلك برفقة الاستاذ عزيز عيد فهو معه اينما ذهب وحيثما حل .

* فرقة الاستاذ عزيز عيد نهضت وبدات موسمها ، وتوهجت، وضمت اليها نجيب الريحانى واستيفان روستى وروز اليوسف وحسن فايق وآمال عطا الله وحسين رياض . واجتذبت اليها جمهورا عريضا . ولم يكن يعيبها الا انها تخصصت فى روايات الفودفيل الصارخ . بينما الفتى لا يريد ان يحصر طاقته فى نغمة واحدة .

* وبدا الفتى مرحلة جديدة من عمره الفنى ، فعمل كمحترف مع الاستاذ جورج ابيض ومعه الاستاذ عزيز عيد . ثم فى « فرقة عبدالرحمن رشدى » و « فرقة منيرة المهدية » و « فرقة نجيب الريحانى » ، و « على الكسار » و « فرقة ترقية التمثيل والسينما » — أولاد عكاشة، ثم « فرقة رمسيس » التى كونها يوسف وهبى مع عزيز عيد ، ثم « فرقة فاطمة رشدى » . واخيرا « الفرقة القومية » التى التحق بها عام ١٩٣٥ .

*

.. كان المسرح منتعشا جدا . ويمر بمرحلة خصبة . و .. هناك ملحوظة غريبة احس بها ولكن لا ادرى كيف افسرها ، ذلك انه فى الوقت القديم لم تكن توجد كليات ولا جامعات ، وكان التمثيل مع ذلك يجرى كله باللغة العربية الفصحى حتى الروايات المضحكة ، هى الاخرى كانت تضحك باللغة العربية. اما الان ويا للاسف فعندنا بدل الجامعة جامعات ، كليات لا حصر لها ومعاهد متنوعة ومختلفة ، عامة وعالية .. لا ادرى لماذا تبقى اللغة العامية هى المسيطرة على المسرح اكثر من اللغة العربية الفصحى . شىء آخر ، هو اننى لا ادرى ايضا: هل اعزو هذه الظاهرة الى ان اصحاب دور المسارح فى ذلك العهد كانوا كلهم وبلا استثناء من الاجانب وبالذات طليان ! الحق ان أولئك الاجانب منذ خمسة واربعين عاما زودوا المسرح بمعدات لو وجدت الان لاذهلت المتفرج . واقصد بالمعدات « التكنكه » المسرحية فاذا تصادف مثلا ان بالمسرحية منظرا يهطل فيه المطر ، نجد ان امكانية هطول المطر على المسرح ليست متيسرة فحسب بل ويتساقط مع المطر ثلج اذا اقتضى الموقف ،وذلك بواسطة مواسير بها ثقوب ، وبالهواء المضغوط تندفع فتافيت قطن مندوف .

ايامها كنت تشاهد على المسرح مثلا منظر الكوبرى ينفتح على المسرح وماء يتدفق من تحته .واذكر ان بعض الجمهور فى ليلة عرض من تلك العروض انتفض مبتعدا عن تدفق المياه خوفا من هجماتها . هذا الى جانب الاخلاص الشديد للفن وبهذه المناسبة تحضرنى الان حكاية: كان الاستاذ عزيز عيد قد اسند الى روز اليوسف دور مارجريت فى «غادة الكاميليا» وهى شخصية مريضة بالسل والمريض بالسل عادة يكون صوته نصف صوت حيث الرئة ممزقة . هل تدرى ماذا فعل الاستاذ عزيز عيد ليحصل منها على الصدق الفنى والاحساس باداء هذا النصف صوت ؟ لقد ظل حوالى ثلاثة اشهر يجرى لها البروفات وحدها ،ويدربها على البيانو ، مؤشرا لها على طبقة النصف صوت فى النغمات ، وبهذا استطاعت السيدة روز اليوسف ان تعطى التأثير المطلوب .

* الحرب العالمية الاولى تنفث

سمومها ، وتصيب المسرح بكساد. فتوقف جميع الروايات التي يشم منها رائحة بطولة او وطنية او شهامة او شرف .. او عم يخون ابن اخيه « ويزول العجب اذا عرفنا ان السلطان حسين حينذاك كان عما للخديوي ، ومعنى هذا ان تمنع كل رواية فيها عم يخون ابن اخيه .. « حتى انهم منعوا تمثيل رواية « هاملت » لان بها جملة — والاعتراض على الجملة « عم يخون وام لا وفاء لها » .. ولم تعد حالة المسرح تبشر بخير .

* على ان المسرح ما لبث ان استعاد نشاطه وانتعاشه .. ولكن بمسرحيات من نوع الفرانكو آراب — كشكش بيه .

* الى ان تكون مسرح رمسيس. فأعاد انتعاش لون الدراما والتراجيديا . الا ان ثمة خلاف وقع بين يوسف وهبي وعزيز عيد،تكونت في اثره فرقة فاطمة رشدي . وحدث بين الفرقتين تنافس خطير على الاخراج والتمثيل فالفرقتان فيحقيقة امرهما فرقة واحدة ، ولكنهما ذات شعبتين . والغريب ، وربما الجميل في نفس الوقت، ان الفرقتين كانتا تعرضان رواية واحدة على مسرحين متباعدين وفي ليلة عرض واحدة وكل مسرحية باخراج مختلف . فاذا كان مسرح رمسيس يعرض « يوليوس قيصر » من اخراج يوسف وهبي ، فنفس الرواية تعرضها فرقة فاطمة رشدي من اخراج عزيز عيد . ومما يزيد الامر عجبا ان المسرحين لم يشهدا في ليلة من ليالي العرض الطوال مقعدا واحدا خاليا . وقد سار المسرحان على هذا النهج مدى ثلاث روايات . « يوليوس قيصر »، و « الوطن » ، و « حياة المقابر ».

* وفي سنة ١٩٣٠ حدثت الازمة من جديد . واصيب المسرح بالكساد ومرة اخرى خلال ايام حكومة صدقي باشا . والازمة كانت عامة .فالناس تعاني ضيقا ماديا ونفسيا رهيبين ، حتى ان بعض الناس باعت اطيانها وبيوتها .

ولكن بحلول سنة ١٩٣٥ ، بدأ المسرح يستعيد كيانه ، بتكوين الفرقة القومية .

*

... الحياة المادية المفتوحة امام الشبان في الفن ، اليوم ، هي التي شجعتهم على اقتحام هذا الميدان . وقد يكون في كل الف منهم حوالي عشرة او عشرين او على الاكثر ثلاثين ، لديهم الاستعداد الاصلي ، التكوين الفني ، او الاحساس بالفن. اما الباقون منهم كما دخلوا سيظلون طوال عمرهم على نفس مستواهم العادي لا يتقدمون خطوة .

زمان .. كان من الصعب جدا على اي فرقة ان تقبل شابا جديدا. كان الخوف يميل بهم الى الانتظار واختبار المادة التي بين ايديهم حتى يتاكدوا منها . انا مثلا .. اشتغلت عند جورج ابيض بواسطة عزيز عيد ، وكان دوري ، بالغا مهما بلغ لا يزيد على كلمتين في اي رواية . وكنت ارجو الاستاذ جورج والح في الرجاء كيما يعطيني دورا هاما أفجر فيه طاقاتي المكبوتة . ولكنه كان يخشى هذه المغامرة . ولم يكن عنده سوى رد واحد : « لا .. انت لسه قدامك سنين » . حتى انني بكيت ، وذرفت الدموع ليالي بطولها خلف الكواليس لاحصل على دور ، ودور عظيم اكون فيه عظيما .

وفي سنة ١٩١٩ قامت الثورة . ولم يكن في القاهرة حينذاك مجال للتكسب من المسرح . فسافرت الفرقة الى الشام . وعرضت هناك رواية « لويس الحادي عشر »وذات ليلة مرض ممثل دور «نمور» الشاب فذهبت من فوري الى الاستاذ جورج وفي اعتقادي اني لا محالة لاعبه الليلة فليس في الفرقة من يضاهيه مثلي . الا انني فوجئت بالاستاذ جورج يقول لي : « لا .. سأسنده الى عبد العزيز خليل فهو رجل كبير» ويقصد بالكبير طبعا ثقله الفني . ولكني احتججت وقلت له : « يا استاذ دا دوري ، ثم انه شاب »فلم يقبل جورج ابيض . فانخرطت في بكاء « مرير . ولحظتها قال جورج ابيض : « تجيني كل يوم في اللوكاندة تقول لي المونولوجات » . وكان ان حفظت الرواية كلها بما فيها دوره والقيتها عليه من اولها الى آخرها متقمصا جميع شخصياتها على حده. ومع هذا ، تردد جورج ابيض ، ولم يسمح لي باداء الدور ، الا في ليلة عابرة ، وكنا في بلد اقليمي صغير .

الا انها كانت فرصة اقنعته بانني خير من يصلح للدور . فتركني اؤديه في القاهرة . وايامها اشارت الصحف والمجلات بان جورج ابيض جاء من الشام بشاب رائع جدا في الالقاء والتمثيل ويبدو انه قريب له .

وقد تسالني : لماذا لا اعمل بالاخراج مثلا وقد امضيت ستة واربعين عاما على خشبة المسرح فاجيبك بانني لكي اشتغل بالاخراج فلا بد ان اترك التمثيل لاتفرغ للاخراج .. ولكن شيطان التمثيل يمنعني من ممارسة الاخراج .. اما التمثيل والاخراج في نفس الوقت فخطأ كبير ، وما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه . ولعلك تدهش اذا قلت لك انني ، حتى الان ، اذا وزعت رواية ولم يكن لي فيها دور احسست بحزن عميق ، بغصة ، بمرارة تتدلق في صدري . واغيب عن الفرقة عشرين او ثلاثين يوما ولا اعود الا بعد ان يلتئم الجرح في اعماقي . ان الهواية عندي ما تزال هواية مثلما كانت في عامي التاسع عشر ، لم يتغلب عليها عنصر الاحتراف . وحتى الان ما ان تطأ قدماي خشبة المسرح حتى اشعر بقلبي يدق . ويداي ترتعشان، ويشحب لوني ويجف حلقي .

رحم الله حسين رياض الفنان العملاق

تتمة اضواء على ادب نجيب محفوظ

الحارة «المكتوب مكتوب ، لا جبل اجدي ولا رفاعه ولا قاسم ، حظنا من الدنيا الذباب ومن الاخرة التراب» (ص ٤٤٨ — ٤٤٩) و « لم يعد جبل ورفاعة وقاسم الا اسماء، واغاني ينشدها شعراء المقاهي المسطولون » (ص ٤٤٨) وحاول الانسان ان يبحث عن طريق جديد لتحقيق السعادة فكان عرفة ،وهو العلم ، نبوءة العصر الحديث ،وجاء بقوة « لم يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » (ص ٤٧١) ويقف عرفة متحديا الجبلاوي فيقول: « انا عندي ما ليس عند احد ، ولا الجبلاوي نفسه ، عندي السحر، وهو يستطيع ان يحقق ما عجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين » (ص ٩٤٨) ويقول عرفة لزوجه عواطف «بضجر» حين تحدثه عن الجبلاوي :«جدنا الواقف!كل مغلوب على امره يصيح كما صاح المرحوم ابوك :«ياجبلاوى» ولكن هل سمعت عن واقف يعبث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكنا؟ » (ص ٤٨٢ — ٤٨٣) .

لكن عرفة كان في المرحلة الاولى من عمله لايزال يفكر في الجبلاوي ويتجرا على اقتحام البيت الكبير ليطلع على الكتاب الذي طرد ادهم بسببه، لانه يعتقد انه «كتاب سحر واعمال الجبلاوي في الخلاء لا يفسرها الا السحر » (ص ٤٨٦) ويذهب عرفة الى البيت الكبير ويقتل خادم الجبلاوي فيموت الجد الاكبر حزنا عليه.ويعود عرفة من رحلته خائبا ، ويندم لانه اقدم عليها ويقول : «لكنها علمتني انه لا ينبغي ان نعتمد على شيء سوى السحر الذي بين ايدينا !الا ترى انني غامرت برحلة جنونية جريا وراء فكرة ربما كانت ابعد ما يكون عن ظني ؟ ! (ص ٤٩٧) .

يؤكد نجيب محفوظ هنا عدم امكان التوفيق بين العلم والدين ، لانهما على طرفي نقيض . ويرى انه يتحتم على كل منهما ان يعمل في مجاله الخاص ، فلا يلغي احدهما وجود الاخر ، لان الانسان في حاجة الى العلم المادي كما انه في حاجة الى روحانية تنطوي على الايمان بقوة عليا يسميها الله ، وان اختلف في تعريفه لهذه القوة عن النبوات الثلاث . لذلك يندم عرفة لموت الجبلاوي ويحلم باعادة الحياة اليه. ويصور له لا وعيه خادم الجبلاوي تطمئنه ان الجد الاكبر مات وهو راض عنه . وللسبب نفسه يتزوج عرفة من عواطف وهي تمثل ، كما يدل اسمها ، عاطفة الانسان وطاقته الروحانية . وحين يتخلى عن زوجه يصبح عبدا للناظر الكبير ، وعندما يثور على عبوديته يعود اليها ويقرر استخدام علمه لتحقيق سعادة البشرية ، واعادة فردوسها المفقود. ويموت عرفة شهيدا لدعواه كما مات الانبياء . ويحاول الناظر ان يخدر الناس بالحديث عن الجبلاوي الذي قتله عرفة . لكن الناس بلغوا مرحلة جديدة من الوعي : « ومن عجب ان تلقى الناس اكاذيب الرباب بفتور وسخرية ، وبلغ بهم العناد ان قالوا : لا شأن لنا بالماضي ، ولا امل لنا الا في سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوي والسحر لاخترنا السحر » . ص ٥٥١) .

هذه هي رؤيا نجيب محفوظ الجديدة : الايمان بالعلم طريقا الى تحقيق سعادة الانسان وبناء فردوسه المفقود بعد ان كانت النبوات الدينية ايهاما بالسعادة لا تحقيقا لها . ولا يرفض محفوظ الايمان الديني بل يؤكد خطأ الفكر الذي حاول منذ مطلع ما يسمى بعصر النهضة ان يوفق بين العلم والدين . ويدعو محفوظ الى فصل العلم عن الدين لان كلا منهما يعمل في مجاله الخاص . لكنه يدعو الى الاخذ بالعلم واهمال الدين اذا اضطر الانسان الى الاختيار بينهما . ولا يدعو محفوظ الانسان للتخلي عن انسانيته ، فيوحد بين العلم والعاطفة حتى لا يغدو وسيلة للشر :فيستذل الانسان ويحوله عبدا لمطامع الحكام الظالمين بديل ان يكون وسيلة تحقيق سعادة انسانية .

ما هي السعادة الانسانية كما يراها نجيب محفوظ ؟ تتمثل السعادة في التوزيع العادل لريع الوقف حتى لا تزداد اقلية غنية غنى وتزداد الاكثرية المعدمة فقرا ، فتستبد الاقلية وتذيق الجماهير الفقيرة الذل والهوان . فالحل هو الاشتراكية او الثورة الابدية كما سماها محفوظ في السكرية . تبدا قصة البشرية حين سمى الجبلاوي ادهم مسؤولا عن الوقف . ويظل الوقف وتوزيع الريع الذي يدره قضية الانسان الاولى. فيذهب جبل الى الناظر ويقول له : « جئت مطالبا بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الامنة ! » (ص ١٨٥) وعندما يسترد جبل حقوق بني حمدان في الوقف ويقوم بتوزيعها بالتساوي يعترض دعبس، فيرد جبل معارضا : « تريد أن تجعل من الاسرة الواحدة سادة وخدما!» (ص ٢٠٥) ويأخذ هو، سيد القوم، الحصة نفسها التي اخذها كل من افراد العشيرة . ويتنبه رفاعة للظلم الاجتماعي مع انه لا يهتم للوقف ، ويقول عندما تحدثه امه عن الرفاهية التي يعيش فيها الفتوة خنفس: «كل هذا الخير من اموال آل جبل المغتصبة » (ص ٢٣٥) ويعمل رفاعة على مساعدة الجماهير الفقيرة : « لولاي ما وجد الفقراء من يشفيهم ، انهم يقدرون الشفاء لكنهم لا يملكون ثمنه ، وانا ما عرفت الاصدقاء حتى عرفتهم » (ص ٢٦٧) ويأتي قاسم ليعمل على تحقيق العدالة الاجتماعية وليأخذ قومه من الوقف ويوزعه بالتساوي على الفقراء . وعندما يلومه معلمه

يحيى على الاهتمام بالوقف يقول : « بلى يا معلم ، بالوقف وبالقضاء على الفتونة ، هناك تتحقق الكرامة التى اهداها جبل الى حيه ، والحب الذى دعا اليه رفاعة ، بل والسعادة التى حلم بها أدهم » (ص ٣٦٤) ولا يختلف الهدف الذى يسعى اليه عرفة عن هدف الانبياء الاولين وان اختلفت اساليبه . فهو يستخدم العلم كى « يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم . وتشييد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة اولاد حارتنا » . (ص ٤٨٣) .

من هنا يتأكد ان أولاد حارتنا تعالج قضية اجتماعية فى جوهرها وان اتخذت ابعادا ميتافيزيقية . ويربط محفوظ فى أولاد حارتنا ربطا وثيقا بين القضية الاجتماعية والقضية الميتافيزيقية مع انه يغلب الاولى على الثانية من حيث الاهمية ، فيعد التطلع الميتافيزيقى سببا من اسباب التخلف الاجتماعى . قول حجازى مثلا مخاطبا ابناء الحارة « عيبكم انكم تخافون الموت اكثر مما ينبغى ، لذلك سيطر عليكم حنش ، وتسلطن بيومى ، وصادر ايهاب ارزاقكم » (ص ٢٤٣) . ويدور فى خلد عرفة وهو مسوق الى حتفه : « فليس ثمة الا الظلام وليس وراء الظلام الا الموت . وخوفا من هذا الموت انطوى تحت جناح الناظر فخسر كل شىء وجاء الموت . الموت الذى يقتل الحياة بالخوف قبل ان يجىء . لو رد الى الحياة لصاح بكل رجل لا تخف . الخوف لا يمنع من الموت لكنه يمنع من الحياة . ولستم يا اهل حارتنا احياء ولن تتاح لكم الحياة ما دمتم تخافون الموت »

ص ٥٤٦) لكن أولاد الحارة ، وهم غارقون فى مأساتهم الاجتماعية ، لا يفكرون بالمأساة الوجودية : فهم لا يخافون الموت ، وقد بلغ بهم اليأس والالم مبلغا يتمنون الموت فيه بما هو حل للظلم الاجتماعى ، فتصرخ ام نبوية بياعة النابت بأعلى صوتها : « قطعت العيشة ويا بخت من كان الموت نصيبه » . (ص ٥١٧) . من هنا كان الناظر قدرى أكثر أبناء الحارة اهتماما بالقضايا الميتافيزيقية لانه لا يعنى ظلما اجتماعيا ، لذلك يلتفت غيبيا : « ... الموت ... الموت . دائما الموت يجىء فى اية لحظة ، ولاتفه الاسباب او بلا سبب على الاطلاق .. كلنا اموات وابناء اموات » (ص ٥٣٣) أما عرفة فيغلب اهمية القضية الاجتماعية ، بل ويعد الظلم الاجتماعى سبب المأساة الوجودية فيقول : « الموت يكثر حين يكثر الفقر والتعاسة وسوء الحال .. واذا حسنت احوال الناس قل شره ، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافحته حرصا على الحياة السعيدة المتاحة .. سيجمع الناس السحرة ليتوفروا لمقاومة الموت ، بل سيعمل بالسحر كل قادر ، هنالك يهدد الموت الموت » (ص ٥٣٤ ــ ٥٣٥) وبذلك يؤكد محفوظ ان العلم حين يحل القضية الاجتماعية ، يخفف من حدة مأساة وجود الانسان ، وقد يصل العلم الى حل مأساة الانسان الوجودية الاولى : الموت .

عرف كروتشى الفن بانه حدس وتعبير . ونفى بشدة امكان الفصل بينهما ، فرفض الاعتراف بوجود رؤيا لا يمكن التعبير عنها . وقال انه حين يخفق الفنان فى التعبير تكون رؤياه مشوشة او غير مكتملة .

استنادا الى ما قاله كروتشى نطرح السؤال : كيف عبر نجيب محفوظ عن رؤياه فى أولاد حارتنا ؟ اعتمد محفوظ فى هذه القصة الشكل الاليجورى ، وهو ما يدعى بالتشخيص او المماثلة . و « الاليجورى توحى ضمنا بالاستقلال الظاهرى للاشياء والاشخاص فى قصة او صورة ، حين تكون ، فى الحقيقة ، معتمدة فى وجودها على افكار عامة ، ومبادىء اخلاقية ، او بعض الخصائص ، التى توضع معادلة لها . فالاليجورى تنطوى على المعادلة لا على المقارنة » من هنا تختص الاليجورى بسيطرة الفكرة على الحركة والصورة ، الامر الذى يفرض التحكم بالطريقة التى يتوجب على القارىء ان ينظر بها الى عمل فنى ما . فيصبح العمل الفنى محدودا ، ويفقد الغنى الناتج عن تعدد الاحتمالات التى يتميز به العمل الرمزى . انطلاقا من هذه الحقيقة يحط كولريدج من قيمة الاليجورى الفنية حين يصفها « بالمحاكاة الجوفاء التى يربطها التوهم كيفيا باشباح الاشياء » . ويفرق كولريدج بين التاليف الالى الصادر عن التوهم ويربطه بالاليجورى والتاليف العضوى الصادر عن الخيال ويربطه بالرمز . وتميل الاليجورى الى التجريد ، بينما يعمل الفن العظيم على تجسيد الحقائق الكلية المجردة ، ليخلق الصورة الكلية العينية التى عدها هيجل تعريفا للرمز : وهو ذروة الابداع الفنى كما يقول النقاد الادبيون . كذلك قال يونغ انه « كلما كان الرمز قديما واكثر عمقا ، وبالتالى فسيولوجيا ، وكان جماعيا وكليا ، كان أكثر « تجسيدا » . وكلما كان مجردا ومميزا ومحددا ، وكانت طبيعته قريبة من الوعى والفردية ، سلخ عن نفسه طبيعته الكلية . حتى اذا بلغ أخيرا الوعى التام ، تعرض لخطر التحول الى مجرد شكل اليجورى لا يمكن ان يتخطى حدود الادراك الواعى ، ويتعرض الى محاولات التفسير المنطقى غير الواقى » . من هنا يقصر الشكل الاليجورى عن بلوغ الرمز ، وان سمى الاشياء بغير أسمائها ، ويقصر عن بلوغ البناء الاسطورى وان حاكى اساطير الاولين . وقد لاحظ فلتشر العلاقة التى تجمع بين الاليجورى والاسطورة حين قال « ان الاسطورة والاليجورى هما مرتبتان مختلفتان من عملية رواية نموذج اصلى واحد . فالاسطورة ، كما يبدو لى ، تتعلق عادة بالحلم ، والاليجورى بالمنطق والتفكير » . لذلك كان الفرق شاسعا بين البناء الاسطورى والبناء الاليجورى . فالاول يكتشف الوجود والحقيقة الانسانية بالعودة الى النماذج الاصلية المغروسة فى اللا وعى الجماعى وتجسيدها فى صور لا يمكن أن « تفسر » لانها لا « تعنى » بل « تكون » . بينما تحاكى الاليجورى الاساطير بتفكير عقلى يبحث عن معادل لكل صورة ، فتحكم بذلك على نفسها بالتجريد والمحدودية .

ريتا عوض